

تلاشِ سرِ جُود

انور مجتہد

پیشوا

پیارا نور علی
سید نور محمد
الہ

النور محمد

سنگ میل پشیمانی

چوک اردو بازار ، لاہور

E-BOOKS

کتاب کو بننا کسی مالی فائدے کے (مفت)
پی ڈی ایف کی شکل میں تبدیل کیا
جاتا ہے، ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بننے
کیلئے وٹس ایپ پر رابطہ کریں

حسنین سیالوی
0305-6406067

ضابطہ

بار اول — ۱۹۸۶ء

تعداد — ایک ہزار

پبلشر — نیاز احمد

سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

پرینٹر — شرکت پرنٹنگ پریس، لاہور

قیمت — ۷۵/۰۰ روپے

بائترہدی کے نام

نتیجہ

میں اور میرا فن

ملا متوں کے درمیان، کشورِ ناہید
 ککو کو — ایک اور تفسیر
 انتظار حسین پر چند نوٹ
 مسعود اشعر کا جہنم یا بچھڑے کا گیت
 نیکے تیری تلاش میں اور میری ناقدانہ نظر
 پیرس ۲۰۵ کلومیٹر

مصورى ۶۶۲

شاکر علی — سیاہ، سبز، سرخ

امیر احمد پرویز

استاد اللہ بخش

منسٹو، چندرن

اسلم کا کمال

دم سے پکڑی خواہش — پکاسو

ڈرامہ ۱۹۴۰ء اور بانو قدسیہ

ٹی ڈی ڈرامے کے بارے میں

ارسطو عیار اور جبر کی بوطیقا

با ادب ، با ملاحظہ ، ہوشیار
پندارے اور غمناک
اویس اور عصر
تخلیقی غلامی اور سیا کی اندیشیاں
قومی تشنص اور ثقافت کا مسئلہ اور حکمت بے عملی

HaSnain Sialvi

میں اور میرا فن

میں اور میرا فن

انسان کو سلسلہ بندی یعنی تجنیس کرنے کا اتنا جنون ہے کہ جس دریافت پر لسیل چسپاں نہ کر سکے۔ اپنے فریم میں فٹ نہ کر سکے، اسے بے معنی اے بے کار قرار دے کر تحقیق و تفتیش کے دروازے اس پر بند کر دیتا ہے۔ پھر کبھی کوئی باغی آتا ہے تو اس وقت کی نئی دریافت سے گرد و غبار جھاڑ کر اٹھاتا ہے، پرکھتا ہے اور اگر وہ دریافت مردِ جہ اصولوں پر فٹ نہیں ہوتی تو وہ اس دریافت کو مقام دینے کے لئے اصول وضع کر تلے۔ فن کی دنیا کی تو بات ہی اور ہے کہ یہاں سارا سلسلہ سیال ہے اور اس کی منطق میں بڑی گنجائش ہے۔ لیکن سائنسی دنیا بھی کٹھ ملائیت سے بھری پٹری ہے۔ اس رویے میں محدود ادراک کا دخل ہے یا محض تساہل پسندی کا، حتمی طور پر کچھ کہا نہیں جاسکتا۔ میں تجنیس کو ہمیشہ شک کی نگاہ سے دیکھتا ہوں کہ یہ طریقہ کار مردِ جیت کو فروغ دیتا ہے اور گھر بیٹھ کر مشہور بوتلوں میں اپنا تیار کردہ مشروب بھرنے والوں کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔

میں کہانی لکھتا ہوں اور اس کے لئے مجھے بہت محنت کرنا پڑتی ہے۔ غیب سے مضامین میرے خیال میں نہیں آتے کہ غیب اور میرے درمیان انسان موجود ہے۔ میں غیب کو انسانا سمجھتا ہوں۔ لیکن انسان کو غیبیا نہیں سمجھتا۔ میں الہام کی ریخ میں نہیں آتا۔ میں اپنی کمزوریوں، کوتاہیوں، خوبیوں، توانائیوں اور فراخ دلی، کمینگی کے باوصف ایک عام انسان ہوں۔ شکم ہے کہ خود کو بے عیب نہیں سمجھتا اور نہ اپنے پہلے ناتوں مجموعے

ہی کو الہامی کتاب منوانے کی کوشش میں خفقان کا شکار ہو جاتا ہے کہانی میں میری صرف اتنی سخی کوشش ہوتی ہے کہ کسی طرح موضوع (خیال) اور ہیئت کے مابین وہ عینی نازک جدلیاتی توازن کو قائم رکھنے میں کامیاب ہو جاؤں کہ جس کا ایک پلٹر اذرہ برابر بھی جھک جائے تو کہانی کا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں مجھے اور بھی محنت کرنا پڑتی ہے۔ فاکٹر کہتا ہے کہ دنیا میں کوئی بھی کہانی نئی نہیں، صرف لہجہ اور اسلوب نیا ہوتا ہے۔ میں اتنا بھی کوتاہ نظر اور احمق نہیں ہوں کہ فاکٹر کی اس سچائی سے اختلاف کر دوں۔

”انور سجاد نے اردو افسانے کا معیار اعظم ہے۔ اس سے رائے دینے والے کی کشادہ دلی ثابت ہوتی ہے۔ اور میں اس حوصلہ افزائی کا احترام کرتا ہوں۔

انور سجاد کتنا بڑا فرد ہے۔ وہ کہانی بیان نہیں کر سکتا۔ وہ کہانی کا آدمی ہی نہیں ہے۔” میں اس عالمانہ رائے کو بھی رد نہیں کرتا اور میں اس بیان کا بھی احترام کرتا ہوں اور خوش بھی ہوں کہ ایسے عالم، دانشور اور عظیم تخلیق کار میرے بارے میں ایسی آراء رکھتے ہوئے بھی اپنے کھے ہوئے دیباچوں میں گنڈم کرنے کے باوجود اس ناچیز کو کہانیوں کو اپنے مرتب کردہ ان انتخابات میں جگہ دینے پر مجبور ہیں جو وہ افسانے کی مارکیٹ میں اپنا سگہ چلانے کی خاطر چھاپتے ہیں۔

یمنار کے جوش میں تھوک کے جھاڑ کھے گئے ذیابیطسی فرہی کے شکار مجموعے تو ایک طرف، الحمد للہ کہ اس نقیر کو اپنے بارے میں کبھی یہ خوش فہمی نہیں ہوتی کہ معددے چند کہانیاں کچھ کر، ایک نحیف دندار سا مجموعہ چھاپ کر ادب پر بڑا احسان کیا ہے۔

مجھے تاریخ سے دلچسپی ہے، تاریخ سازی سے نہیں۔ اور پھر وہ بھی لاغر اور مجروح تاریخ سازی؟ اور وہ بھی ٹکشن کے میدان میں؟ مجھے کم ظرفی کا طعنہ قبول ہے۔ مجھے خود کو کسی ادبی تحریک یا اسلوب کا بانی مہمانی، موجود یا رہبر ثابت کرنے کا بھی

شوق نہیں کہ اس سلسلے میں مختلف ذرائع ابلاغ کے وسیلے سے ہم چلاؤں۔ میرے پاس اتنا وقت نہیں۔ ان ہموں کے صلے میں خود اپنے آپ کو دیئے ہوئے اعزازات اور تمغے ان ہی کو مبارک ہوں جن کا سینہ تنگ اور پشت کشادہ ہے۔ مجھے فنون میں (خاص طور پر نکشن میں) کہ اس میدان میں حملہ آوروں کی یلغار زیادہ ہے، اپنی ثانوی حیثیت تسلیم کرنے میں کوئی عار نہیں کہ باقی سب خود کو صفِ اول بلکہ اول نمبر کا فنکار ثابت کرتے کر داتے رہتے ہیں۔ کوئی تو صفِ دوم یا دوسرے نمبر کا فن کار بھی ہونا چاہیے تاکہ ادبیت کا وجود ثابت ہو سکے۔ اور فن کاروں (خاص طور پر افسانہ نگاروں) کا یہ کرائس تو ختم ہوا اور وہ دمجی، یکسوئی سے اپنے تخلیقی کام کی طرف توجہ دے سکیں اور شاید بات بن جائے۔

مختلف فنون، چاہے نکشن نویسی ہو یا مضمون نگاری، ڈرامہ نویسی ہو یا اداکاری، مصوری ہو یا رقص، یہ تمام ذرائع میرے لئے اپنی اور دوسروں کی اندرونی اور خارجی صورتحال کے ادراک انسان کے زمینی اور کائناتی رشتوں کو سمجھنے کے لئے وسائل ہیں اور دوسرے انسانوں کے ساتھ مکالمہ کرنے کی گنجائش پیدا کرتے ہیں۔ ان سب میں یا کسی ایک میں عظیم مقام حاصل کرنا میرا مشکہ نہیں اور نہ ہی میری کوئی PRETENSIONS ہیں۔

میں سمجھتا ہوں نکشن بکھنا مشکل کام ہے۔ اچھی نکشن بکھنا اور بھی مشکل۔ اس کے لئے بڑے شری سپاہیوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ واردات، تجربہ، مشاہدہ، مطالعہ، ادراک، طرزِ احساس اور پھر زبان کا استعمال۔ بکھنے والے میں وسعت ہے تو وہ ہر شے کو وسیع تناظر عطا کرتا ہے۔ جو کہانی کا صاحبِ بصارت نہیں اور اپنی بصارت کے اظہار کے لئے تخلیقی زبان کو مؤثر انداز میں استعمال کرنے سے قاصر ہے عجیب الخلق نہ بچے کو جنم دیتا ہے جو کچھ دیر سانس لیتا ہے پھر مر جاتا ہے۔ جسے در دراز کے علاقوں سے لوگ دیکھنے تو آتے ہیں۔ جس کی تصویریں اخباروں میں چھپتی تو ہیں، جو ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر مشہور تو ہوتا ہے۔ جو کچھ دیر کے لئے سائنسی مطالعے اور دلچسپی کا باعث تو بنتا ہے۔

لیکن بالآخر فارمین کا مرتبان اس کا مقدر ہوتا ہے۔ یا سپے کی "عجوبوں کی کتاب" میں تذکرہ۔
دورِ حاضر میں ایسے عجوبوں کی کمی نہیں اور جب عجوبوں کی بہتات ہو جائے تو وہ عجوبے
نہیں رہتے۔

ہمارے ہاں اپنی طرف توجہ مبذول کرانے کی خواہش اتنی شدید اور محنت ریاضت
مطلوبہ کے بغیر شہرتِ دوام حاصل کرنے کا چاؤ اتنا ہے کہ جعلی تخلیقی ہریان کی گواہی
دیتا ہے۔ ذاتی کتاب چھاپنے / چھپوانے کا شوق اور جلدی اتنی کہ سرعتِ انزل کے
مثال، واردات، تجربہ، مشاہدہ، مطالعہ، ادراک اور طرزِ احساس اکثر اتنا نا پختہ، نامکمل
اور محدود ہوتا ہے کہ کنویں سے باہر نظر پہنچتی ہے نہ رسائی ہوتی ہے۔ زبان پر عبور، لفظوں
کی ترتیب، ان کی معنویت اور جملوں کی ساخت کے عناصر سے محض واجبِ سی شناسائی
جعلی شرگھڑاتی ہے۔ یلغار کے جذبے میں سرشاری کے باعث تھوک پیداوار اور پھر
ماڈرن کہلوانے کا شوق اس پر مستزاد، چنانچہ ایک کہانی دوسرے کی کہانی سے مماثل نظر
آتی ہے۔ جیسے تمام کہانیاں ایک ہی قلم سے ڈھل کر نکلی ہوں۔ ان حالات میں احساس
ہوتا ہے کہ اگر افسانہ دم گھٹ کر وفات نہیں پا چکا تو آخری دموں پر ضرور ہے۔

افسانے کے تار و پود کو ضرور تھس تھس کیجیے، زمان و مکاں کے تصور کو ضرور توڑیے
پھوڑیے۔ زبان کے ساتھ زیادتیاں بھی کر لیجیے، کہانی کے بنیادی عنصر، قصہ، واقعہ
و قوعہ وغیرہ (کو بھی ریزہ ریزہ کر دیکھیے لیکن اپنے شاہکار کے حوالے سے یہ پتہ تو چلنے
دیکھیے کہ ایسے انتہائی اتمام کی ضرورت آخر پیش کیوں آئی۔ تخلیق کے اندر اپنی ایک
منطق ہوتی ہے۔ جو اپنے وجود کا جواز فراہم کرتی ہے۔

میں فنی تجربوں کو بہت مستحسن تصور کرتا ہوں۔ اس سے نئے امکانات کو پالنے
میں مدد ملتی ہے۔ بعض حالات میں تجربہ برائے تجربہ کا بھی قائل ہوں، یعنی جب ایک ہی
آسن کی یکسانیت مشینی کیفیت پیدا کرنے لگتی ہے (جان بارتھ) لیکن ایسے فنی تجربات

میرے لئے ذاتی مشق کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جب تک میں ان تجربات سے قائل ہو کر کوئی نتیجہ اخذ نہیں کر لیتا تب تک کہانی مجھ تک محدود رہتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہم میں سے جو اپنے فنی تجربے کو یوں نہیں پرکھتا خود بھی کنفیوژن کا شکار ہوتا ہے۔ اور دوسروں کو بھی بھبل بھو سے میں ڈال دیتا ہے۔ تب کہانی کا سفر منٹو، بیدی تک آ کر واقعی ختم ہوتا نظر آتا ہے۔

روایت ہر شے کو بنیاد فراہم کرتی ہے، جڑیں ہیا کرتی ہے۔ میں اس لئے بھی روایت پسند کرتا ہوں کہ یہ میرے جنیز کی عطا ہے۔ میری پیدائش سے بے کر اس لمحے تک کنڈیشننگ کا جبر بھی ہے۔ لیکن میں پاؤد کا کتا بھی نہیں ہوں۔ روایت نے کبھی میرے لئے پتھالو جیکل صورت اختیار نہیں کی۔ وہ روایات جنہیں کوراہن کے ٹیکے لگا کر سانس دلانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ جو یکنوازی اور بدلتے شعور کی راہ میں حائل ہو کر انسانی سوتج پر لوہے کی ٹوپی چڑھا دیتی ہیں۔ جو انسان کے ذہن میں پھیلی کائنات کی وسعت کو اپنے تعصبات میں محدود کرنے کے درپے رہتی ہیں۔ جو انسان اور انسانی تہذیب کے ساتھ چٹھی جونکیس ہیں۔ میں ایسی روایات کا امین بننے سے انکار کرتا ہوں۔ اور بغاوت کا الزام بخوشی قبول کرتا ہوں۔ کتنی دلچپ بات ہے کہ یونانی طرزِ حکمت و طبابت کو تو روایتی اور دیسی کہہ کر بڑے چاڑ سے سینے کے ساتھ لگایا جاتا ہے اور جب میں یونانی اساطیر سے استفادہ کرنے کی کوشش کرتا ہوں تو طعنہ زنی کھے جاتی ہے۔

ایک دہائی پہلے میں نے کہا تھا :-

میری نظریں افسانے کے لئے کردار، ماحول، پرچھائیں، خیال وغیرہ کوئی قائم بالذات اکائیاں نہیں۔ انہیں استعمال بھی کیا جاسکتا ہے اور کھلی طور پر رد بھی کیا جاسکتا ہے۔ جدید افسانے کے بارے میں ایک بدیہی سچائی اس کی شعری ساخت ہے۔

جدید شعر اور جدید مصوری میں غیر معروضیت اسے کلاسیک سے میسر کرتی ہے۔ پکا سوا اور برآگ نے غیر معروضیت کے ذریعے سے اس طرز احساس کو شکل و صورت دی جو ماقبل کی تمام مصوری کی تحریکوں کی گرفت میں نہیں آسکی تھی۔ کچھ ہی صورت حال اسلامی فنکاروں کے دریافت کردہ نقش و نگار کی خوردہ کاری سے واضح ہوتی ہے۔ طرز اظہار کے یہ مشرقی اور مغربی مظاہر ہمارے ادب میں بار نہیں پاسکے تھے۔ افسانے کو شعری ساخت دے کر اس خلا کو پُر کرنے کی کوشش میں مجھے احساس ہوا کہ تجرید اور استعارے کو ہم آہنگ کیا جائے۔

نیچرل ازم اور حقیقت پسندی کے اسالیب ہر دور میں سامنے بدلتی ہوئی صورت حال کو ادب میں جگہ دیتے ہیں۔ اس طرح سے ایک زمانے کا نیچرل ازم، حقیقت پسندی کے ادب سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مخصوص خارج میں جو تغیرات واقع ہوتے ہیں، ادب کے یہ اسالیب انہیں اپنی گرفت میں لاتے ہیں۔ گلی کوچوں کی زندگی اور کوٹھیوں شاہراہوں کی زندگی کے واضح فرق کو سب سے پہلے ہی اسالیب ادب میں واضح کرتے ہیں اس لئے ان کی ہر دور میں ضرورت رہتی ہے۔ یہ بات بہر حال پیش نظر رہنی چاہیے کہ گلی کوچوں کی زندگی اور کوٹھیوں شاہراہوں کی زندگی کے ظاہری اور صحیح فرق کے ساتھ ساتھ ایک وہ سطح بھی ہے جہاں زندگی کے اندرونی معنی کا اختلاف واضح ہوتا ہے۔ اس فرق کو پوری طرح قابو میں لانے کے لئے تو شعری ساخت ہی کام آتی ہے۔ ہمارے زمانے میں تنقید کی افراطیابی کا کمال یہ ہے کہ ہم اس جہت کو سمیٹنے والے شعر اور افسانے پر بھی علامت کا لیبل لگاتے ہیں، کبھی سرسبز مزم کا، کبھی مادرائیت کا، پر نہیں جانتے کہ ننادے نام ایک ہی چیز کو ظاہر کرتے ہیں۔ داخل اور خارج کے تغیرات جب تک رونما ہوتے رہیں گے، نیچرل ازم اور حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ شعری اسلوب بھی مستعمل رہے گا۔ درحقیقت یہ اسالیب ایک دوسرے کے مدد و معاون ثابت ہوتے

ہیں۔ انہیں کئی طور پر علیحدگی میں نہیں دیکھنا چاہیئے۔ ہمارے زمانے کا دستور بہر حال یہ ہے کہ ہانچ پاؤں کی تحریف اعنائے رئیسہ سے علیحدگی میں کی جاتی ہے۔ افسانے کی ساخت نیچر شک، حقیقت پسندانہ یا شاعرانہ ہو سکتی ہے۔ مگر افسانے کی زبان کا شاعرانہ یا بیانیہ کبائنی رکھتا ہے! میں کسی قسم کی ڈکشن کا قیدی نہیں۔ مقبولیت کی بات اور ہے۔ ورنہ حقیقت تو یہ ہے کہ جس طرح غزل کے بڑے بڑے شیخیم انتخاب جدید نظم کی ضرورت اور افادیت کو نہیں کر سکے۔ اسی طرح ہماری بھر کم نادلوں کی تعداد بھی افسانے کی ضرورت کو منہم نہیں کر سکی۔ اگر مادہ اتنا ہی محدود ہو تا تو انسان کی فتح کا وہ رزمیہ جسے بکھنے کا ارمان میرے دل میں ہے۔ کبھی پیدائے ہوتا۔ مگر یہ ہرگز نہ سرچنے گا کہ رزمیہ بسیط و عربس میں ہوتا ہے۔ اذ جاء نصر اللہ و الفتح ایسے مختصر اور پرمعنی رزمیے بڑی دلچسپی کا سامان ہوتے ہیں۔ میں آج بھی اپنے اس موقف پر قائم ہوں۔ کل کا پتہ نہیں کہ میرا تجربہ مجھے کونسی راہ دکھاتا ہے۔

ملائتوں کے درمیان + گلیاں، دھوپ، دروازے +
سب کو

یا
کشورناہید کی بازیافت یعنی شاعر مذکور کے فن و شخصیت
کا استنباط

ایک عرصے سے میری بہ خواہش رہی ہے کہ میں اپنے عصر کی کم از کم (اور زیادہ سے زیادہ بھی) تین عہد ساز شخصیتوں پر کہ جن کی عہد سازی کے بارے میں کسی کا راقم الحروف سے متفق ہونا اتنا ضروری بھی نہیں، ایک زبردست پُر مغز مضمون لکھوں۔ ان کی ذاتی زندگی اور ان کے فن کی تفصیلات و جزئیات کا ایسا زبردست تجزیہ کر کے احاطہ تحریر میں لے آؤں کہ ان کی ذاتی زندگی اور تخلیقات کے درمیان دوئی کے نقش مکمل طور پر متادوں یا مکمل طور پر واضح کر دوں اور یوں ان سے اپنی عقیدت کا اظہار کروں۔ ان تین شخصیتوں میں ایک عہد ساز شخصیت تو میں خود ہوں۔ لیکن اس سلسلے میں جب بھی قلم اٹھانے کی کوشش کرتا ہوں تو میری روایتی کسر نفسی آڑ سے آجاتی ہے۔ دوسری عہد ساز شخصیت میرا دوست مین راہے کہ جس کا میں نے ہمیشہ بھلا پالا ہے۔ تیسری عہد ساز شخصیت کشورناہید کہ جس کا میں دوست ہوں اور جس نے ہمیشہ میرا بھلا پالا ہے۔ بہتر ہے کہ میرا بھلا اس طور بھی

۱۔ حضرت افتخار جاب سے معذرت کے ساتھ کہ ان کے ایک مضمون کے عنوان، یعنی "زندگی مسافرتیں / جدید لسانی طرز احساس / دوسرے دوسرے نہیں خود ہی ہیں / یعنی ذات و ذوات کا انجذاب اور مکالمہ / اجتماعوں کے اجتماع میں منفعل مقامات کی جھلک / یعنی نٹو کہ بیدی کہ کیفیات کی ہائے آہ کی / تو فرس کریں کہ کلیاتی شاعر ہے؟ کے حساب سے میرے مضمون کا عنوان کچھ مختصر سا رہ گیا ہے۔

چاہا کہ میں اس کے انسانوں کے اکلوتے مجموعے اور کسے لئے دیباچہ لکھ کر اور لکھ نہیں تو اور کسے حوالے سے امر ہو جاؤں اور کشور نابید کا بھلا میں نے اس طور پر بھی چاہا کہ اس پر مضمون لکھنے سے حتی الامکان گریز کر دوں۔ لیکن کب تک کوئی کسی کا بھلا چاہ سکتا ہے۔

در اصل دو قسم کے بد قسمت لوگ شخصیت یا اس شخصیت کے فن پر مضمون بالکل نہیں لکھ سکتے۔ ایک تو وہ جو شخصیت سے قطعاً واقف ہوتے ہیں نہ اس کے فن سے اور دوسرے وہ جو شخصیت میں اتنے رچ بس گئے ہوتے ہیں یا اس شخصیت کے فن میں اتنے ڈوبے ہوئے ہیں کہ تعصبات سے گریز ممکن نہیں رہتا۔ وہ لوگ خوش قسمت ہیں جو ہر دو سے یعنی شخصیت اور اس کے فن سے بس واجبی سی شناسائی رکھتے ہیں۔ اس واجبی سی شناسائی میں البتہ ایک محرومی ان کا متدر ہوتی ہے کہ وہ شخصیت کے حوالے سے پبلک میں اپنی ڈرٹی بن دھو کر خود کو اور پبلک کو محفوظ نہیں کر سکتے اور نہ ہی اس کے فن پر اتھارٹی ہونے کے باعث پبلک میں اپنی علمی بن دھو کر اپنے علاوہ دوسروں کو مرعوب کر سکتے ہیں۔

تو میں وہ بد قسمت شخص ہوں جس کے بارے میں کشور نے ایک مرتبہ لکھا تھا۔ "میرے سارے رشتوں میں مجھ جیسے قد کا۔ میری بھولی۔ سارے زندگی میں پہلی بار بھولی کا لفظ اچھا لگا۔ فن اور کام کے لئے لامحدود توانائی ہیں وہ مجھ سے بھی دس قدم آگے۔ اس سے جلتی ہوں، حد کرتی ہوں۔ مگر اس کی ہانڈی توڑنے کی بجائے اس سے بہت کچھ سیکھتی ہوں۔ حیرت ہے جس قسم کی آراء اور احساسات میں کشور کے لئے رکھتا ہوں۔ کشور نے میرے بارے میں کچھ دیئے۔ کاش اتنا مختصر اتنا جامع اتنا پڑ خرمثالہ میں کشور پر پہلے لکھ دیتا تو میری اس دور کی کم از کم ایک عہد سائن شخصیت اور اس کے فن پر زبردست مضمون لکھنے کی خواہش پوری ہو جاتی۔

میں اور کشور بھولیوں جیسے ہیں اس لئے ہمارے بھی ہیں۔ اچھی، سلیبھی، موٹی
 بھولیاں سولڑائی جھگڑے کے باوجود ایک دوسرے کے بھانڈے پیچ چور ہے
 کے نہیں پھوڑتیں اور پھر میں تو اس کا فیملی فزیشن بھی ٹھہرا یا ٹھہری کہ اچھا فزیشن
 ہمیشہ اچھا بھولی / بھولا، ہوتی / ہوتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ کشور کے مختلف عارضوں
 کی تشخیص میں کرتا ہوں۔ لیکن آرام اسے ہو بیوہ بنتی کے علاج سے آتا ہے اور پھر اگر
 فیملی فزیشن ہی فیملیوں کے راز اگنے لگیں تو فیملی فیملی جنگ پھوڑ جائے اور یا فزیشنوں
 کو فیملیاں صفحہ ہستی سے مٹا دیں۔ مثلاً اگر میں کشور کا یہ راز افشا کر دوں کہ — نہیں،
 مجھے سنگ اٹھانے اٹھانے اپنے سر کے علاوہ اور بھی سربار اگئے ہیں اور مجھے
 اپنے سمیت بہتوں کا بھلا متھو دے۔

کسی بھی عہد ساز یا عہد ساز شخصیت اور اس کے فن سے محبت اور عقیدت
 کا اظہار کرنا بجائے خود ایک فن ہے اور اس فن میں بکھنے والے کی اپنی شخصیت
 کا بڑا دخل ہوتا ہے۔ مثلاً میرے لئے عقیدت کے اظہار کا سرف ایک طریقہ ہے کہ
 عقیدت کا اظہار کر دیا جائے۔ لیکن محبت کے اظہار کے طور پر جب محبوب، خاتون
 ہو تو سوبل پھیر ڈالنے پڑتے ہیں کسی میں اتنی جرأت نہیں کہ کہہ دے، کشور مجھے تم
 سے محبت ہے۔ لیکن مجھ میں اتنی جرأت ہے کہ کشور کی بھولیوں چسپا ہوں اور میں بھی
 تو اسے اپنے کسی بار، خاص طور پر میرے سے الگ نہیں سمجھتا کہ درنوں ہی متنازعہ،
 ضدی، اکھڑ، باغی، سمجھو نہ نہ کرنے والے اپنی ہیں کے پکے

— بد لحاظی کے باوجود درنوں بے پناہ چاہنے والے، چاہے جانے والے
 اور اگر دشمنی کا سوال ہو کہ دشمنیاں بھی بہت ہیں، تو فلم اور زبان سے چومکھی لڑائی۔
 — پھر بھی جس طرح لاہور لاہور اسے کشور کشور اسے۔

میں نے شخصیت نگاروں کی قیادتوں کے علاوہ، تنہا نگاروں کے ہاں بھی ایک

نہ بدست گڑ بڑ نوٹ کی ہے کہ کسی کی تخلیق کا جائزہ لیتے وقت یہ احباب باوا آدم سے لے کر ہم مصر و ملک تمام مقامی بین الاقوامی و خاص طور پر بین الاقوامی تخلیق کاروں کے اثرات، کبھی روایت کے چلے سے اور کبھی روایت سے بغاوت کے بہانے سے اور کبھی ثقافتی اپسورٹ کے حوالے سے، اپسورٹ چاہے مغرب سے ہو یا مغرب قریب (ربعید یا مغرب وسطی سے، مشرق سے ہو یا مشرق قریب / ربعید یا مشرق وسطی سے۔ ان سب بالآخر تخلیق کاروں کے نام گنوانے اور ان کے فن کے عیوب و محاسن میں تنقید نگاریوں کھو جانے ہیں کہ زیر مطالعہ تخلیق کار اسی کنفیوژن میں پکچا جاتا ہے یا مار موڑا جاتا ہے۔ کشور کے سلسلے میں تو کنفیوژن کے مزید بڑھنے کا امکان ہے کہ نہ صرف باوا آدم بلکہ اماں حوا کو بھی سلسلہ بندی میں ملوث کرنا پڑے گا۔ اماں جیسے سے لے کر ایمریکا ڈنگ تک ہمہ اقسام کی شاعرات کی گھن گھیریوں سے نکلنا کوئی آسان کام نہیں۔ چاہے آخر میں یہی پتہ چلے کہ اگرچہ کشور ناہیدان احباب کے تحقیقی و تنقیدی دائرے سے خارج ہی رہ گئی ہے لیکن شاعرہ بہت عظیم ہے یا پھر قطعی شاعرہ نہیں ہے۔

میرے اور کشور کے درمیان اتنی باہمی انتہام و تفہیم ہے کہ اگر ہم ایک دوسرے کو کسی مسئلے پر قائل کر لیں تو قائل ہو جاتے ہیں۔ میں ایک ظالم، مرد شاؤنیٹ طبقے سے تعلق رکھتا ہوں اور کشور حقوق نسواں / و دمنزلیب کے جہاد میں ہرا دل دتے ہیں ہے بلکہ خود ہرا دل دتے ہیں اور میں اگرچہ ایک سادہ لوح مسلمان ہوں، جو ہر مذہبیانہ مسلمان سے خوف زدہ ہو کر اس کی ہاں ہاں ملانے میں اپنی عافیت اور بخشش سمجھتا ہے، پھر بھی جناب ڈاکٹر اسرار احمد کے اسرار کے باوجود حقوق نسواں کے سلسلے میں کشور مجھے قائل کر چکی ہے اور میں اس قیادت میں دس قدم پیچھے جا رہا ہوں۔ (آخر مجھے کسی کام میں تو پیچھے رہنا چاہیے)۔ جب حقوق نسواں کے بارے میں انتہا پسند رویے

پر غور کرتا ہوں تو متزلزل بھی ہو جاتا ہوں۔ کشور کو بچانے کی کوشش کرتا ہوں۔ لیکن اس

کی سمجھ میں نہیں آتا کہ تاریخی، جغرافیائی، تہذیبی، تمدنی جبروں کے علاوہ ENDOCRINAL

یعنی غدودی جبر بھی تو سائنسی حقیقت ہے۔ فرائڈ بھی کشور سے کہتا ہے

کشور نہیں مانتی۔ ارسطو نے تو خیر نپدرہ سو برس تک دنیا کو ہوش

نہیں آنے دیا اور مجھے اس کا یہ کہنا بائولا جیکل حد تک قبول ہے کہ WE MUST LOOK

UPON THE FEMALE CHARACTER AS BEING A SORT OF NATURAL

DEFICIENCY

میں کشور کے ساتھ مل کر اس کیلئے مرد شادنسٹ پر بھی لعنت بھیجتا ہوں۔ جس نے بڑی

ہسٹ وھری سے کہا تھا۔ I EXPECT THAT WOMAN WILL BE THE LAST THING

CIVILIZED BY MAN

اس سارے معاملے میں اتنا گھپلا ہے کہ میں فرائڈ کے ساتھ مل کر چیختا ہوں۔

WHAT DOES WOMAN WANT? DEAR GOD WHAT DOES SHE WANT?

لیکن نہیں ایک راستہ اور بھی ہے۔ فلاح کا راستہ۔ جس سے قبلہ ڈاکٹر اسرار احمد بھی مطمئن

ہو جائیں گے۔ اور شاید کشور بھی خوش ہو جائے۔ میری خوشی کا تو کوئی ٹھکانہ نہ ہوگا، کہ

ایلیسین پیک ہرسٹ سے غدودوں والا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔ جس نے مشورہ دیا

TRUST IN GOD. SHE WILL PROVIDE. تھا کہ

بعض دفعہ مجھے لگتا ہے کہ تخلیق کی عظمت، تخلیق کار کے ساتھ معاشرے کے

زیادتیوں کے خلاف قوتِ مدافعت کا براہِ راست مظہر ہوتی ہے۔ یعنی میرے ہی دوسرے

الفاظ میں EXTENT AND GREATNESS OF A CREATIVE WORK IS DIRECTLY

PROPORTIONAL TO THE PSYCHOLOGICAL WRECKAGE OF THE CREATIVE

GENIUS

اس طور کشور ایسے لوگ خال خال ہی ہوتے ہیں جو اپنے جنس کے حوالے سے اپنے نفسیاتی بلوں سے نئی کائنات تخلیق کرتے ہیں۔

انتظار حسین نے کشور ناہید کے گلیاں، دھوپ، دروازے کے کورڈ فلیپ پر لکھا تھا۔

”کشور ناہید اردو شاعری کی پہلی باغی عورت ہے۔ باغی عورتیں اردو ادب میں پیدا ہوتی رہی ہیں مگر فکشن میں۔ شاعری اس مخلوق سے نا آشنا تھی اور غزل تو ہے ہی مردانہ طرز احساس کی شاعری۔ اردو غزل کی تاریخ میں کوئی قرۃ العین طاہرہ نہیں گزری۔ اب کہیں جا کر کشور ناہید نے سراٹھایا ہے۔ کشور ناہید کی صورت میں ہماری غزل میں پہلی مرتبہ عورت کی آواز سنائی دی۔ باغی عورت کی آواز۔ اور صرف غزل میں نہیں پوری اردو شاعری میں۔

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ سہرا اپنی نسوانی ہستی سے، نسوانی ہستی اپنی جہنم کی پامالی کے ساتھ، اس پامالی سے پیدا ہونے والے دکھ درد کیساتھ کشور کے یہاں تجربہ بنی ہے اس تجربے میں پامال ہستی نے سپردگی کا رنگ پھوڑ کر مزاحمت کا رنگ پکڑ لیا ہے۔ بس سمجھ لو کہ کشور ناہید اردو شاعری کی رانی جھانسی ہے، اس فرق کے ساتھ کہ اس نے میدان ہارا نہیں ہے، میدان مارے ہیں۔ غزل میں، نظم میں، نثری نظم میں۔“

”یہ پہلا موقع ہے کہ مجھے انتظار حسین کے ساتھ کسی بات پر مکمل اتفاق کرنا پڑا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ ”ظالموں کے درمیان“ کا کورڈ فلیپ بھی اگر انتظار سمجھتا ہے تو اچھے پیسے لکھے ہیں اس سے زیادہ اضافہ نہ کر سکتا کہ کاش، بکشتی بائی کے بجائے کشور ناہید، جھانسی کی رانی ہوتی تو ہندوستان کا جغرافیہ اپنی تاریخ سمیت کچھ اور ہی ہوتا۔“

لیکن پھر جغرافیہ آخر ہوتا کیا ہے؟ تاریخ ہی کا جبر تو ہوتا ہے۔

گلو گلو، ایک اور تفسیر

یکم جولائی ۸۱ء - یوسف ہمارے درمیان بیٹھا ہے اور سن رہا ہے۔
 ٹرائی شریچر پر لیٹا، کمزور، آنکھیں اندر کودھنسی ہوئیں، چہرہ زردی مائل ایک
 بازو میں گلو گلو زڈرپ اور دوسرے میں قطرہ قطرہ خون، نیم وا آنکھوں سے چست پرگی
 تینوں کودیکھتا ہے جو مخالف سمت میں رینگتی جاتی ہیں۔
 روشنی۔

میں یوسف ہوں۔

لگا ہیں تینوں سے پھسل کر ٹرائی شریچر کے ساتھ چلتی نرس کے چہرے پر آ جاتی
 ہیں۔ آنکھوں میں مخصوص چمکیلی شرارت، ہونٹوں پر آنکھوں والی شریر مسکراہٹ۔
 روشنی۔

ٹھیک ہے، ٹھیک ہو جائے گا کہ آنکھوں میں ہیں ایک عرصہ بعد صحت مند
 یوسف کی جھلک دیکھتا ہوں۔ وہ مجھے آنکھ مارتا ہے۔ میں اس سے کہتا ہوں، ٹھیک
 ہو جاؤ پھر بے شک اسے ڈاک خانے کی سیریلیوں کا ٹائم دے دینا۔
 میں یوسف ہوں، مجھے بھی بھائیو!

کنوئیں میں پھینکراؤ۔

نرس اس کے دونوں بازوؤں سے ڈرپیں اتار کے جا رہی ہے۔ وہ اپنی قمیض
 کے چڑھے بازو اتار کے کنوئیں کے مٹن لگاتا ہے۔ ایک نظم سنو گئے یا رب! میں ششدر

رہ جاتا ہوں اور اسی کیفیت میں اثبات میں سر ہلا دیتا ہوں۔ یوسف نے تو کبھی اپنی نظم یوں نہیں سنائی تھی۔ بیماری نے اس کے ساتھ کیا کر دیا؟ یہ تبدیلی کیسی ہے! یہ دوسری بیماری اسے کیسے ہو گئی کہ — سنو گے یار؟ شعر کہنے والوں کا متعدد مرض جس سے یہ اپنے آپ کو بچائے رکھتا تھا۔ کس کی بے احتیاطی سے اسے لاحق ہو گیا کہ — میری یادداشت میں تو یہ نہیں تھا کہ یوسف نے اپنا کلام سنانے کی خود کبھی خواہش کی ہو۔ یہ اب کیسی ضرورت آن پڑی! یوسف نے عظیم تو کیا کبھی شاعر ہونے کا بھی دعویٰ نہیں کیا۔ تو پھر کیا — سنو گے یار؟ باقاعدہ شاعر ہونے کا اعلان ہے کہ اس اعلان کے واسطے سے یہ خود اپنی شاعری کے بارے میں سنجیدہ ہو گیا ہے؟ یا یہ بھی اک انداز ہے۔ اپنے ارد گرد ہونے والی اور اپنی شاعری کے بارے میں خیر سنجیدہ رویے کے اظہار کا! یا پھر کیم اس کا جی چاہا ہے کہ فوری طور پر بحیثیت شاعر اپنا سونا منوائے کہ لو ہا تو سبھی منوانے کی کوشش کرتے ہیں۔ میری سمجھ میں یہ بھی نہیں آتا کہ یہ تبدیلی کسی نئے مرض کی علامت ہے یا اس کی موجودہ بیماری سے صحت یابی کی طرف قدم۔ بہر حال وہ خوش ہے۔ نظم سنانا ہے۔ نظم کی شانِ نزول بیان کرتے اپنی نظم کو بھی اپنے تمسخر کا نشانہ بناتا ہے اور اس کی شانِ نزول کو بھی۔

تیار — بالکل ذاتی قسم کی چیز ہے۔ مجھے پتہ نہیں اسے لکھنے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ بس اینویں امی یار۔“

بس اینویں امی یار!

میں یوسف ہوں مجھے بھی بھائیو

کنوئیں میں پھینکو اڈ۔

کہ میں نے خواب میں دیکھے ہیں سورج، چاند اور تارے

اب وہ بستر میں اطمینان سے لیٹا خواب دیکھتا ہے۔ شعر کہنا بھی خواب دیکھنا ہے۔

اور زندہ رہنے کے لئے خواب دیکھنا بہت ضروری ہیں، مُردے خواب نہیں دیکھتے۔ وہ

جو زندہ رہنے کا جواز پیدا کرتے ہیں۔ مرنے کی خواہش کو تو دکر کے مرنے کے عمل، مارے جانے کی وجہ کو ملتوی کرتے ہیں تخلیقی فنکار کہلاتے ہیں اور یہ اُن کے جان لیوا جلد پوشیدہ اور غیر پوشیدہ امراض کا بنیادی علاج بھی ہوتا ہے۔ اس کے سر ہانے کی اور میز پر بھانت بھانت کی دوائیں پڑی ہیں جن کی کامیابی کا انحصار اس بنیادی علاج پر ہے۔ اب اس کے چہرے کی سرخی لوٹ سی آئی ہے۔ یہ خون کی بوتل کا اٹھنا زہرے یا نظم سنانے کا میری سمجھ میں نہیں آتا۔ میں اس ویسپائر کی تشخیص کرنے کی کوشش کرتا ہوں جو اندر ہی اندر اس کا خون سے چوستی، خون کی بوتل کا مطالبہ کرتی ہے۔ ہم ڈاکٹروں کو، جو مریض کی شریانوں و ریدوں میں اتر کے نہیں دیکھ سکتے۔ وہ اس کی اس اطلاع پر ہی اکتفا کرتے ہیں کہ یار ڈاکٹر آج پاخانے کے ساتھ پھر بہت خون آیا ہے۔ ایک بہت بڑے پتھالوجسٹ نے بڑی آنت کے بلا دہ دم یعنی زخموں یعنی

IDIOPATHIC ULCERATIVE COLITIS کی پتھالوجی کے بارے

EMOTIONS WHICH DONOT FIND VENT IN TEARS, MAKE

OTHER ORGANS WEEP

میں نے یوسف کو کبھی روتے نہیں دیکھا تھا۔ اس لئے اس کے دوسرے اعضاء میں سے ایک پر یہ ذمہ داری آن پڑی ہے کہ وہ نہ صرف روئے بلکہ خون کے آنسو روئے۔

یوسف کے دوست دشمن سب جلتے ہیں کہ اپنی بیماری سے پہلے وہ زندہ لوگوں میں سب سے زیادہ زندہ تھا۔ ہر بات پر چیزہ لیتا تھا۔ ادب اس کے سب دوست دشمن جانتے ہیں کہ اس نے اپنے گرد خود ایک خول بنا کر خود کو اس میں محصور کر لیا ہے۔

گکو، کو — یوسف کھوہ

مجبوراً کبھی اس حصے سے سر نکال لے تو نکال لے۔ بہت کم ملتا گلتا ہے۔ چڑچڑاپن، غلج، زرد رنج، الجھن، الجھن، مسرت کے کوئی معنی نہیں — یار کیا بکو اس ہے ڈاکٹر —

مہل، مہل، مہل

میں یوسف ہوں مجھے بھی بھائیو

کنویں میں پھینکواؤ

کہ میں نے خواب میں دیکھے ہیں سورج چاند اور تارے

وہ نظم کے آغاز کو دہرا کے میری طرف شرارتی نظروں سے دیکھتا ہے۔ ”تمہیں مختار صاحب کی بات یاد ہے؟ ہم دونوں سنس دیتے ہیں۔ مختار صدیقی صاحب نے ایک مرتبہ مجھ سے کہا تھا کہ میں انہیں کوئی ایک شعر بھی وزن میں پڑھ کر سنا دوں تو ٹھیک ورنہ کبھی اُن کے سامنے شعر پڑھنے کی جرأت نہ کروں۔ جب تک وہ زندہ رہے مجھ پر یہ پابندی عائد رہی۔“ یار جوزف! شعر سمجھتو لیتا ہوں۔ وہ سنس دیتا ہے شاید اسے میری اس قابلیت پر بھی شک ہے۔ لیکن یوسف کی نظمیں مجھے کسی امتحان میں نہیں ڈالتیں۔ میں ”کیلے سفر کا اکیلا مسافر“ کو یوں پڑھ لیتا ہوں۔ جیسے کہانی، اندرونی نثری آہنگ والی کہانی۔ شکر ہے کہ یوسف کی نظموں میں شعر کی نزاکت، زبان کی لطافت، باریکیاں، گہرائیاں، ندرتِ خیال، تکنیک کا تنوع، فاعلاتاً فاعلات، ثقہ تنقید نگاروں والی دایاتاً دایات، کائناتی اور زمینی رشتوں کا ادراک، طبقاتی کشمکش، حوالے اور حوالات قسم کی کوئی چیز نہیں ورنہ میں بڑی مشکل میں پھنس جاتا۔ سیدھی، سادہ سی سلیس نظمیں ہیں۔ جو بڑی سادگی سے براہِ راست یوں دل میں اتر جاتی ہیں جیسے آپ کا اپنا تجربہ، اپنی ذرا دات ہے جو یوسف نے اپنے انداز میں آپ کو لوٹا دیا ہے۔ اپنے شاعر ہونے، اپنی شاعری کے بارے میں کوئی خوش فہمی نہیں۔ کوئی مضمون غیب سے خیال میں آیا محسوس نہیں ہوتا اور سریرِ خامہ سے نواٹے یوسف ہی آتی ہے۔ کہیں وہ خوش اور باامید ہے۔ کہیں ناخوش اور مایوس۔ کہیں تشکیک اور کہیں ایتقان۔ یعنی بالکل انسان، مجموعۂ تضادات، کیا انسان ہونا غیر انسانی فعل ہے؟ ذاتی حوالوں سے چند کرب ہیں۔ چند سوال ہیں، چند

باتیں مکمل، چند ادھوری، چند خواہشیں معصوم سی، چند عیارانہ۔ اس گڈ ٹڈ قسم کے معاشرے میں رہنے کے منطقی نتائج کا اظہار اور ان سے پیدا شدہ خلیجانی کیفیت سیدھے، سادہ کھرے ذاتی تجربے، تخلیق کار کا ہر تجربہ، مشاہدہ، واردات ذاتی نوعیت ہی کا ہوتا ہے جسے وہ آفاقیت کی طرف سے جاتا ہے۔ اکثر نظموں کے آغاز سے احساس ہوتا ہے کہ کسی زبردست ندرت خیال کے پیدا ہونے کا امکان ہے۔ ایک عظیم شاہکار ظہور میں آئے والا ہے۔ لیکن بیچ ہی میں کہیں نظم میں اس کی دلچسپی ختم ہو جاتی ہے اور وہ فوراً نظم کو ختم کرنے کے درپے ہو جاتا ہے۔ بے صبری، عدم دلچسپی، بھلیت، خلیجان غالب آ جاتا ہے اور یوں اچھی خاصی ہونے والی نظم کا اسقاط ہو جاتا ہے۔ کیا یوں بھی وہ تلمذ حاصل کرتا ہے۔ جیسے اپنی شہ رگ کو دیمپاٹر کے حوالے کر کے؟ کیا یہ بھی کوئی مرض ہے؟ یہ ناممکن ہے کہ وہ صورت حال میں تبدیلی کی خواہش نہ رکھتا ہو۔ میں جانتا ہوں کہ وہ اپنے تجربے کے حوالے سے قنوطی ہو گیا ہے ورنہ فطرتاً وہ بہت رجائی ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ بالآخر اس کی یہی فطری رجائیت اسے اس کی صورت حال سے دوبارہ زندہ کرے گی۔ فی الحال وہ بے بس ہے کہ تنہا ہے۔ تنہا کر دیا گیا ہے۔ کیا وہ واقعی اکیلے سفر کا اکیلا مسافر ہے؟ انتساب تو اپنے ساتھ کشورناہید کے نام بھی ہے۔ لیکن جانے پہچانے ہجوم میں بھی اگر کوئی تنہا ہو تو اس سے بڑی اذیت اور کیا ہوگی! میں تنہائی کی نفسیات کا اطلاق یا انقلاب یوسف کا مران پر نہیں کرنا چاہتا۔ سب جانتے ہیں کہ ہمارے ایسے دغلے معاشروں میں یہ بیماری عام ہے۔ چاہے اس کی دوبارہ تشخیص منو بھائی کرے یا میں یا آرڈی لینک۔ منقسم ذات کا یہ الیہ اس وقت تک رہے گا۔ جب تک SHUSMS قائم رہیں گے۔ یہ شیزم گھر کی چار دیواری سے جسم کی چار دیواری میں منتقل ہوں یا دفتر کی چار دیواری سے یا چاہے ملکوں کی چار دیواریوں سے خواب دیکھنا یعنی شعر کہنا، یعنی تخلیقی مصروفیت ان ہی شیزم کو اکائی کی تجسیم دینے کا وسیلہ ہے۔ علاج ہے، تو یہ ابھی

تک اس چار دیواری سے اس کنویں سے باہر آیا کیوں نہیں !
شکوہ کوٹو — یوسف کھوہ ۔

اسے تو مٹی کے ساتھ دیوانگی کی حد تک عشق ہے۔ مٹی پہلے وطن کی ہو، یا تصویرِ کائنات میں رنگ کی صورت۔ مٹی سے اس چاہ کو اسے اس چاہ سے نکالنے کا وسیلہ بننا چاہیے۔ لیکن کیا مٹی کو بھی اس سے اسی طرح واہبانہ عشق ہے؟ کہ وہ اسے چاہ سے نکال لائے۔

وہ صاف و شفاف بستر پر لیٹا، نظم پڑھتا، رک کمر چاروں اور دیکھتا ہے۔ کمرے کی دیواریں گولائی کی صورت اختیار کرتی رہ جاتی ہیں۔ وہ سرخی جو اس کے چہرے پر لمحہ بھر کے لئے آئی تھی اب نہیں ہے۔ ویمپائر؟ "لوڈا کٹریں ابھی آیا" وہ نظم والا کاغذ بستر پر رکھ کے غسل خانے کو چل دیتا ہے۔ کل اسے خون کی ایک بوتل لگے گی۔

یہ شخص جو ابھی غسل خانے میں گیا ہے پہلے
HAPPY GO LUCK

سمجھا جاتا تھا۔ اب بیشتر لوگ، جس میں دوست دشمن، عاشق معشوق بھی شامل ہیں کہتے ہیں۔ ان دونوں کیفیتوں کی درمیانی ٹری

HAPPY GO UNLUCKY

کو موجود ہونا چاہیے لیکن غائب ہے۔ ہر کوئی اپنی دانست میں اس ٹری کو ڈھال کر فیٹ کرنے کی کوشش کرتا ہے اور ہمہ اقسام کی افواہوں، غلط فہمیوں، سسکینڈلز کو جنم دیتا ہے۔ برادرانِ یوسف کا نیاروپ؟ کنویں کا روپ بھی تو اور ہے۔ لیکن یوسف؟

مجھے کنویں میں پھینکو اور

کہ مجھ کو قافلے والے بھرے بازار میں بھیجیں

مجھے پھر قید میں ڈالے۔

وہ جس کو مجھ سے رغبت ہے۔

زینحفاظم قسم کی عاشق تھی، ہو کے ذائقے کا عجیب نشہ ہے۔ انگلی کی پورے

ٹپکتا ہو، یا شہ رگ سے ابھرتے یا قوت۔ مرد اس کے ذائقے سے آشنا ہو جائے تو ڈراکولا کے ہر گھونٹ پر طلب بڑھتی ہے اور اگر مرد عورت کو بھی اس نشے سے آشنا کر دے تو عورت کی طلب دو چند، دیپاثر، دیپاثر کو تو خون بہا، خون ہی کی شکل میں دینا پڑتا ہے۔ مکافات عمل! یہ دائرہ کبھی ٹوٹے گا بھی؟ اگر وہ گمشدہ کڑی مل جائے تو؟ مجھے معلوم نہیں۔ نہیں جناب NO COMMENTS معالج کا سینہ اس کے مرصیوں کے رازوں کا سیف ڈیپازٹ والٹ ہوتا ہے اور میں معالج ہوں۔
گنگو کو — یوسف کھوہ۔

وہ غسل خانے سے باہر آتا ہے۔ ازار بند کو نیفے میں اڑتا، مسکراتا، آکے پلنگ پر بیٹھ جاتا ہے۔ ”کو بھی ڈاکٹر۔ ہو پھر آیا ہے۔“ یعنی اس کی مسکراہٹ کے صدقے اس کے جسم کے ذمہ دار حصے نے پھر اپنا حق ادا کیا ہے۔

اس کی اس کیفیت کو اب دوسرا سال ہونے کو آیا ہے۔ جانے یہ کتنوں

ہر کوئی فکر مند ہے۔ درست دشمن، باپ، بھائی، بہنیں، بچے اور سب سے بڑھ کر بیوی۔ سب مجھ سے پوچھتے ہیں۔ لیکن اس گمشدہ کڑی کو ڈھونڈ لانا کس کے بس میں ہے۔ میں کیا بتاؤں؟ وہ پلنگ پر پڑا کاغذ اٹھاتا ہے

وہ جس کو مجھ سے رغبت ہے

مجھے جب قید میں ڈالے

تو میں خوابوں کی تعبیروں سے

وہ مرتبہ پاؤں

کہ ملکوں کے خزانوں کا محافظ میں بھی کہلاؤں

ہوں، تو یہ بات ہے۔ برس سوا برس کی مغز ماری کے بعد مجھے پتہ چلتا ہے کہ گمشدہ

کڑی کیا ہے؟ تو اسی لئے خون چوسنے چوسانے کے چکر سے نکلا نہیں جا رہا۔ سادیت

پسندی؟ خود اذیت پسندی؟ بات ان ہی پسندیوں ناپسندیوں کے درمیان
کہیں موجود ہے کہ

میں جب دیکھوں تمہیں پہچان لوں۔

پر تم نہ پہچانو

تو اسی غرض سے کہا جا رہا ہے کہ

میں یوسف ہوں مجھے بھی بھائیو

کنوئیں میں پھینکواؤ

ایکے سفر کا ایلا مسافر کی پہلی نظم، تفسیر ہے، گشدر کٹری، لیکن یہ کٹری ہے کہاں؟
مجھے پتہ چل گیا ہے۔ یہ کٹری تو اس نے اپنی خفیہ جیب میں ڈال رکھی ہے اور ہم بے وقوفوں
کو مزید بے وقوف بناتا ہے۔ اگر یہ کٹری برآمد ہو بھی جائے تو اسے پہلے والے اور اس
یوسف کے درمیان ویلڈ کون کرے گا کہ ڈرا کولا اور ویسپاٹہ دونوں کی زبانیں لہو کے نشے
میں چوری ہیں۔ وہی؟ جس نے پہلے دوسرے کو لہو کی لذت سے آشنا کیا؟

رنگ آج پھر زرد ہے۔ آج پھر ایک طرف خون کی بوتل اور دوسری طرف
گلو کو زڈرپ۔ ڈیوٹی پر نرس نئی ہے۔ پہلی نرس کی طرح واجبی سی۔ یوسف مجھے آنکھ
مارتا ہے۔ میں کہنا چاہتا ہوں کہ جب وہ جانتا ہے کہ گشدر کٹری خود اس کے پاس ہے۔
اور وہ ویلڈر بھی ٹھیک ٹھاک ہے تو پھر یہ چمکیا ہٹ کیوں؟ مانا کہ

وطن اور گھر کے سوا

میں کہیں بے عزت نہیں ہوا

لیکن اس نے راہِ نجات بھی تو ہجرت ہی میں دیکھی ہے تو پھر اب دیر کیوں۔ اسے
ڈانواں ڈول قلعی نہیں ہونا چاہیئے۔ بلکہ یو۔ اے۔ ای کا دیزا فوراً استعمال کرنا چاہیئے، تاکہ
کشا دگیاں اس کے قدم چومیں اور جب وہ واپس آئے تو زبانوں سے لہو کی لذت نچڑھکی ہو

نتہ ہرن ہو چکا ہو اور سارا مستقبل "صاف سیٹھوں" پر "صاف زبانون" سے دوبارہ تحریر
 کیا جاسکے۔ معالج کو بھی تو اپنی گونگوں سے نجات ملنی چاہیئے۔ وہ کب تک کوکتا رہے گا کہ
 سگگو کو — یوسف کھوہ — یوسف کھوہ۔

نومارچ ۱۹۸۴ء یوسف کامران ہمارے درمیان نہیں ہے — ادرسن

رہا ہے

انتظار حسین پر چند نوٹ

پہلا نوٹ

یہ نوٹ میں نے انتظار حسین کا ناول 'بستی پڑھ کر آل پٹو لکھے ہیں۔ اس امید پر کہ اگر یہ بے ترتیب، غیر مربوط سے تاثرات اور بعض اوقات متضاد بیانات کسی ثقہ محقق یا نقاد کے ہاتھ لگ جائیں تو وہ خوش نصیب ان میں مضمراہ کمالات سے اس طور استفادہ کرے کہ انتظار کو اپنے فن پر ایک عمیق اور جامع کتاب یا کم از کم ایک طویل مضمون میسر ہو اور دیکھنے والا بھی شہرت دوام پاسکے۔

دوسرا نوٹ

ایسا کوئی شخص میرے ان نوٹس سے استفادہ کرنے کی کوشش نہ کرے جس نے انتظار حسین کے تمام تر فنکشن کو پوری توجہ سے نہ پڑھا ہو۔ میری بات اس کی سمجھ میں نہیں آئے گی۔ اگر وہ ایسی صورت میں خود کچھ لکھنے کی کاوش کرے گا تو اس کی بات کس کی سمجھ میں نہیں آئے گی۔

تیسرا نوٹ

ہر اچھے مصنف کی کتاب کو اسی طرح پھینا جا ہیے جیسے صلاح الدین محمود نے بستی کو چھاپا ہے۔ خوبصورت کتاب، بدصورت شخص کے ہاتھ میں بھی ہو تو ایسی کتاب کی دہک سے

وہ شخص بھلا لگنے لگتا ہے۔ اور سبھلا لگنے کے لئے ایسی کتاب کی جو بھی قیمت ہو مناسب ہوتی ہے۔

باقی نوٹ

اگر انور عظیم کی بات مان لی جائے تو — ”منٹو، کرشن، بیدی وغیرہ ہم والی نسل اور میری، مین را اور خالدہ حسین وغیرہ والی نسل کی درمیانی کڑی میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور انور عظیم وغیرہم آتے ہیں۔ ان تینوں کی جڑیں منشی پریم چند کی قدیم حقیقت پسندی کی روداد میں تلاش کی جاسکتی ہیں لیکن اس کے باوجود ان تینوں نے اس زمین پر ایک دوسرے سے اور پریم چند سے بھی انتہائی مختلف سمتیں معین کی ہیں۔ — ہو سکتا ہے ان تینوں کی یہ سیراب کن سمتیں نہ ہوتیں اور افسانے پر منٹو کے پھندے نہ جھوٹے تو میری، مین را اور خالدہ حسین وغیرہم والی نسل کا روپ اور ہی ہوتا۔ نئی سمتیں جمع بفرق، ضرب، تقسیم ایسے سادہ حساب کتاب سے سے کمزور چہرہ بائیر میٹھیٹکس ہی کے جوڑ توڑ اور دائمی توازن کے نتیجے میں متعین ہوتی ہیں۔

فکشن کھٹنے والا ہر کوئی اپنا MICROCOSM اپنی دنیا خود تعمیر کرتا، بسا اشیاء دیکھنا یہ چاہیئے کہ اس کی تخلیق کردہ دنیا اس کے اپنے سیاق و سباق میں، چاہے وہ کسی بھی نظریئے سے کسی بھی انداز میں کی گئی ہو، قائل کرتی ہے یا نہیں۔ اس دنیا کی تعمیر کے اغراض و مقاصد سے نظریاتی اختلاف تو کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس پر فتوے دینے، حد جاری کرنے یا طاعت کرنے سے بہتر طریقہ یہ نہیں کہ اس سے بہتر دنیا زیادہ قائل کرنے کے انداز میں تخلیق کی جائے؟ یا ایسی تخلیق کے امکانات کی نشاندہی کی جائے؟ اس ضمن میں سلسلہ بندی یا ایبل رکھنے کی ضرورت بھی شاید سہل پسندی کی ولایت ہے یا عقیدہ پرستوں کا مرغوب مشغلہ سلسلہ بندی، تجفیس یا ایبل چسپاں کرنا سائنسی علوم کی تو بنیادی ضرورت ہے لیکن

ادب میں ایسی تجنیس کہیں محض اس لئے تو نہیں کی جاتی کہ گلشن کا کاروبار چلے؟
 ناول کی تاریخ میں سب سے قدیم، طویل داستانیں اساطیر ہیں۔ ویسے انتظار
 حسین کے جد امجد رتن ناتھ شرشار کے بعد مرزا رسوا سے آگے چند نام گنوائے ہیں
 کوئی حرج نہیں۔ نذیر احمد (ڈپٹی) محمد حسین آزاد (مولانا) راشد الخیری (مصور غم) پریم چند
 (منشی) ایم اسلم (نقاش فطرت) رئیس احمد جعفری، رشید اختر ندوی اور پھر نسیم حجازی
 کہ تاریخ شاہان اسلام جن کے تابع ہے۔ شوکت صدیقی ۱۰۰ اے جمید نے بھی ناول کو
 خوب گھنگالا۔ خواتین کا تو خیر ذکر ہی کیا۔ ناول کو جتنا انہوں نے نوازا ہے اس کی مثال
 کسی اور صنف میں نہیں ملتی۔ عصمت چغتائی، خدیجہ مستور، بانو قدسیہ، جمیلہ ہاشمی کے قبیلے
 کا معاملہ الگ ہے۔ حجاب اتیاز علی اور منیر عبدالقادر بھی اپنی ذات میں انجمن لیکن
 اے آرخانوں کی قیادت میں خواتین کے انجمن کثیر ناول کے میدان کو جس طرح
 باد رچی خانہ بنایا ہے اور لشکر جاری کیا ہے۔ اس میں ہم صرف خود کفیل ہی نہیں بلکہ یہی
 ایک ایسی پیداوار ہے جس کی مقدار ہماری ضروریات سے بہت فاضل ہے اور جسے
 ہم اپنی کسی پی ایل فور ایٹی کے تحت ایڈ کے طور پر دے سکتے ہیں۔ اور اگر اسے کوئی قبول
 کرنے پر تیار نہ ہو تو کم از کم سمندر میں ڈب کر سکتے ہیں۔ (پھر سمندری مخلوق کا مسئلہ
 ہے) اور یا پھر خاندانی منصوبہ بندی کے ساتھ ساتھ ناول کی منصوبہ بندی کا شعبہ بھی
 کھلوایا جاسکتا ہے۔ ڈبیزا پیچ، اوکو اس کام بھی آنا چاہیے۔

انور غالب کا ناول میری اس راسکے سے مستثنیٰ ہے۔ زیادہ ہے، انور عظیم
 انور جلال، انور سجاد، سرف انور یا دوسرے مرد انوروں کے برعکس انور غالب خاتون
 کا نام ہے معلوم نہیں ابھی تک اہل نظر کی نظر ان کے ناول، رات کا سورج کیوں نہیں
 دیکھ سکی۔ سرٹیلٹ انداز میں یہ ایک عجیب داستان ہے جس کے مطابق ادھر پرکھ
 سے اہل نظر، ناول کی ایک اور جہت سے روشناس کرا سکتے ہیں اور انور غالب کو

مزید ناول لکھنے پر اکسا سکتے ہیں۔

ناول کی ضخامت؟ 'علی پور کا ایل' دیکھنے میں ہمارے ادب کا شاید سب سے صحت مند بھاری بھر کم ناول نظر آتا ہے۔ لیکن ذیابیطس کے بعض مریض بھی ایسے ہی نظر آتے ہیں۔

کاش، 'اداس نسلیں'، آگ کا دریا کے بعد نہ لکھا جاتا۔

عزیز احمد اردو ناول میں کلاسیک کی روایت کی انتہا ہیں۔

وہ لکھنے والے جن میں آپج نہیں ہوتی، پنپنے کے امکانات نہیں ہوتے۔

قوت نشوونما نہیں ہوتی۔ وہ ٹھنڈے بن کر رہ جاتے ہیں اور اگر لکھتے رہے پُرست

ہوں تو اُن کی تحریریں THE TENDERN دہونے بن میں مبتلا نظر آتی ہیں۔ یہ ایک

ایسا مرض ہے جو بڑھنے پھولنے کے حدودی عرق کے نظام انفہام میں گڑبڑ یا

غدد کے بے کار ہونے پر لاحق ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ادب کو یہ مرض ادیب

ہی کے واسطے سے چمٹا ہے۔ 'آگ کا دریا' نے ناول کو اس تک مرض سے بچایا

اور انتظار حسین کا 'بستی' ناول کے لئے ایک اور توانائی کی دریافت۔

کسی بھی انداز کو اس کی انتہا تک پہنچانے والے، نیا روپ، نیا انداز دینے

والے انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں۔ پھر بھی انگلیاں بچ رہتی ہیں۔

'بستی' کو پڑھتے وقت انتظار کے افسانوں کو یکسر بھول جانا چاہیئے۔ اگر کوئی

اس کوشش میں کامیاب نہ ہو تو احساس ہوگا کہ جو کچھ انتظار نے جس انداز میں ناول

میں کہا ہے وہ کہیں بہتر طور پر اپنی کہانیوں میں کہہ چکا ہے۔

انتظار ایک ماہر، چابکدست کہانی کار ہے۔ بے زبان نہیں۔ بے لگام

نہیں۔ زبان پر مکمل عبور کے باعث لفظوں کو پلاسٹیسٹی سین کی طرح جیسے چاہے ڈھال

لیتا ہے۔ داستانی اسلوب اس کی مجبوری بھی ہے کہ اس طرزِ احساس کے لئے یہ

پیرائے اظہار قدرتی ہے۔ قدامت پسندی، ماضی کی طرف مراجعت، پدم سلطان بود
 اگر اسلوب اور زبان اس طرز احساس سے لگا کھاتے ہوں تو مومن پر مہاگہ ہو
 جاتا ہے۔ لیکن فرانز فینن یہ بھی تو کہتا ہے کہ نو آزاد ممالک کے لوگوں، خاص طور پر
 دانشوروں کا رد عمل آزادی بعد انتہائی ہوتا ہے کہ جتنی شد و مد کے ساتھ وہ اپنے
 حاکموں کی بندرت قافی کرتے ہیں، سامراجی رشتوں سے یکسر منقطع ہونے کے لئے اسی
 شد و مد کے ساتھ اپنی اصل کی تلاش اور شناخت کے لئے ماضی کی طرف مراجعت
 کرتے ہیں۔ روایت سے خود کوشدیت سے جوڑتے ہیں اور یہ ایک انقلابی اقدام
 ہوتا ہے۔ میرے اس اشارے سے انتظار کو خوفزدہ نہیں ہونا چاہیے۔ اس کی فکشن
 کے کئی سیاق و سباق میں شاید اس کا یہ انقلابی اقدام، انقلابی نہیں رہتا، اس کے لئے
 اور بھی لوازمات کی ضرورت ہوتی ہے۔

”بستی“ ایک طویل مانو لاگ ہے۔ شعوری رد، اجتماعی لاشعور، فلیش بیک، حال اور
 آخری ابواب میں فلیش فارورڈ بھی۔ معروضی صورت حال کو دیو مالا، تار، سنج اور حکایتوں
 کی وساطت سے سمجھنا، بیان کرنا، کنکریٹ صورت حال سے گریز نہیں بلکہ ماضی کے
 ساتھ حال کا تسلسل قائم کر کے قاری کے ذہن پر نقش بنانے کا ایک کامیاب طریقہ
 ہے۔

انتظار ایک ماسٹر کرافٹس مین ہے۔ لیکن کسرنکالنے واے بھی کہاں چوتے
 ہیں۔ مائیکل اینجلو نے جب شہرہ آفاق مجسمہ داؤد تراشا تو ایک نقاد نے اعتراض کیا
 کہ اگر اس کی ناک قریباً ایک سوت اور تراش دی جائے تو یہ ایک لاثانی مجسمہ ہوگا۔
 بیچارے مائیک نے ہاتھ میں چینی کے ساتھ نقاد سے چوری، تھوڑا سا ننگ مر
 کا برادہ لے کر مجسمے کی ناک کے قریب ٹھوکا ٹھکا کی۔ نقاد ہاتھ سے گرتا برادہ دیکھ کر
 مطمئن ہو گیا کہ مائیک نے اس کے زہین مشورے پر عمل کیا ہے۔ مائیکل اینجلو نے

فارغ ہو کر تجسّس طلب نظروں سے نقاد کو دیکھا۔ نقاد نے گر بجوشی سے آگے بڑھ کر اسے گلے سے لگاتے ہوئے کہا۔ اب یہ لاثانی ہے۔

انتظار کے فن کا ارتقاء، اس کی نشوونما اور اس کے آخری منظرِ بستی کے تجزیے اور اس کے مقام کی جانچ اور اس کے فن پر اس کے اپنے تاثرات کے علاوہ دوسروں کے اثرات جاننے کے لئے ڈرنگ، کانکا، آئینکو، صادق ہدایت کا میو اور اسی قبیل کے دوسرے بکھنے والوں کی تحریروں سے واقفیت نقادوں کی مجبوری ہوگی اور اگر مابعد الطبقاتی جوڑ دیکھنا ہو تو ڈی ایچ لارنس اور جیمز جوائس کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکے گا۔

ہندی دیو مالاد آریائی دیو مالاکہ جسے بعد میں ہندو دیو مالاکہا گیا، اور عربی اساطیر جنہیں اسلامی اساطیر بھی کہا جاتا ہے۔ کی کہیں مماثلت اور کہیں ان کو گڈمڈ کر کے مدعا کا بیان، اکثر مشترک دیو مالاکہ تاریخ ایک دوسرے میں ڈوبتے ابھرتے، کچھ صوفیانہ اندازِ نظر۔ کہیں کہیں بھگتی تحریک کے احیاء کی خواہش لیکن بات منڈھے چڑھتے رہ جاتی ہے۔ میری بات کی تصدیق وہ لوگ کر سکتے ہیں جو تصوف میں درک رکھتے ہیں اور امام غزالی، ابن العربی اور ابن رشد کو ان کی تحریروں اور عمل کے حوالے سے جانتے ہیں اور حسین ابن منصور حلاجؒ ایسے عارفین کے انجام کو بھی۔ یہ لوگ دانشور تھے۔ شاعر تھے۔ لیکن ان کی زندگی اور انجام گواہ ہیں کہ انہوں نے ماکم طبقوں اور پاپائیت کے گٹھ جوڑ کو کس نظر سے دیکھا۔ علمی کٹھ ملائیت، حقیقت شناساؤں کو قتل تو کر سکتی ہے۔ لیکن مار نہیں سکتی۔ صوفیا کا مسک، عشق کے حوالے سے حتمی سچائی اور حقیقت کا عرفان اور اپنی ذات کا ادراک ہے۔ ان کے نزدیک امام غزالی کے قول کی مطلقاً مذہب کی مذہبی اور نفسیاتی شمولیت بنیادی اور فطری طور پر ایک ہوتی ہے۔ عارفِ کابل اور حقیقی صوفی نہ صرف رہ عمل کی نشاندہی کرتا ہے۔ بلکہ اس پر چلتا بھی ہے تصوف

ہیں بے عمل صرف وہ درویش ہوتے ہیں جو اس راہ سے بھٹک جاتے ہیں یا جن کی نشوونما بوجہ رک جاتی ہے۔ سوتا ریخ سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ حقیقی صوفی مسلک کے معنی بالآخر حاکم طبقوں اور پاپائیت کے گمٹھ جوڑ کے نتیجے میں مروجہ انسان کش نظام اور انحطاط پذیر اخلاقی اقدار کے خلاف جہد سے بنتے ہیں۔ عاشق غلام نہیں ہوتا وہ تو ظلم کو برداشت کرتا ہے۔ سوا انتظار حسین فرار ہو جاتا ہے۔ خواہ مخواہ کی تشکیک اُسے، ڈانواں ڈول کر دیتی ہے اور انجام اُسے خوف زدہ کر دیتا ہے۔ سابرہ اس کی گواہ ہے اور انیسہ بھی۔ لیکن یہ بھی کیا ضروری ہے کہ ادیب کسی خاص مسلک کا لازماً پیرو ہو۔

نزدلی جب اندر سے علامت کرتی ہے تو احساسِ ندامت سے چھٹکارا حاصل کرنے کا ایک طریقہ شاید یہ بھی ہے کہ انسان خود اذیتی سے تہذد حاصل کرنے لگے، آہِ نزاری کرے ادب یا ذکر ہے ان زمانوں کو، حکایتوں کو کہ شاید اسی طرح کوئی قوت نو پائے۔ متابل ڈٹ جانے سے صورتِ حال میں تبدیلی ناگزیر ہوتی ہے۔ انتظار تبدیلی نہیں چاہتا کہ نیا پن اُسے خوف زدہ کرتا ہے۔ اور پھر صبریت میں جو گرہ ہے اس کا کیا بنے گا۔ ماہرین کا کہنا ہے کہ روسیئے بچپن ہی سے متعین ہو جاتے ہیں، جانے فرائیڈ کے حواس سے بات کہاں تک پہنچے۔ انتظار کی سائیکی میں گڑ بڑ غالباً اس وقت ہوتی جب اس کے گاؤں میں نئی نئی بھلی آئی تھی اور اس نے بھلی کے کھبوں سے تنے تاروں سے ہندروں کو لٹکتے مرتے دیکھا تھا۔ سو ہر دہشے جو تبدیلی کی علامت ہے چاہے بہتری ہی کی نشاندہی کرے۔ انتظار اس سے بک جاتا ہے۔ لڑکیوں کے ساتھ بھی یہی کہ جانے کیا ہو جائے۔ مدتوں بعد جب انیسہ کے ساتھ کوئی امکان بنتا نظر آتا ہے۔ کچھ کھینے کی جرات بھی کرتا ہے پر انیسہ کی طرف سے ایسا پیاری سی ڈانٹ اور پھر اپنے کمرے میں آنے کی دعوت۔ انتظار وہیں ہراساں ہو جاتا ہے۔ یا پھر انتظار فطرتاً شریف آدمی ہے۔ اگر وہ انیسہ کے ساتھ کمرے میں چلا بھی جاتا تو؟ تو کیا ہو جاتا؟

میں نے بستی کے انتظار حسین اور روپ نگر کے ذاکر کو گڈ ٹکڑ دیا ہے یا خود ہی ہو گئے ہیں۔ تخلیق میں تخلیق کار کی اپنی جھلک کسی نہ کسی طور تھوڑی بہت تو ہوتی ہی ہے۔ لیکن بعض تحریروں پر خود نوشت سوانح کا گمان شدت سے ہوتا ہے۔ مصنف کے ساتھ مرکزی کردار کی مماثلت کی وضاحت بھی شاید صوفی طریقے سے بہتر ہو سکے۔ صوفیا کے ہاں اسم کی خاص اہمیت ہوتی ہے۔ ہر اسم ماخذ کی طرف پلٹ کر ابجد کے حوالے سے ضرورت ہو تو دوبارہ ترتیب دے کر اس کے محفی معنوں کو واضح کیا جاتا ہے۔ ذاکر اور انتظار کے اسموں پر توجہ دی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ذاکر اور انتظار بالآخر باطنی معنوی اعتبار سے ایک ہی راستے پر ہیں۔ ذاکر ماخذ ذکر ہے۔ ذکر کہ جو درویشوں کی ابتدائی مشقوں میں سے ایک مشق بھی ہے۔ اس کا بنیادی مطلب ہے یادوں کے حوالے سے یاد کرنا۔ یعنی ماضی کو حافظے میں لانا۔ بار بار ایک ہی بات کو کہنا۔ دونوں حوالوں سے مرکزی کردار کا نام ذاکر بہت مناسب ہے۔ اور اسی نام میں انتظار کی شناخت کی گھنٹی بھی ہے۔ ذاکر سے تو کچھ کہا نہیں جاسکتا لیکن انتظار کو حکیم ثنائی کی یہ بات اب پسے باندھ لینی چاہیے جو انہوں نے بار بار ماضی کو حافظے میں لانے یا ایک ہی بات کو بار بار کہنے کے متعلق کچھ یوں کہی ہے کہ حد سے بڑھ کر ذکر عارفوں کی مجلس میں نہیں پایا جاتا اور جہد کے بغیر ذکر کے کوئی معنی نہیں۔

بستی کے کردار بظاہر دھندے دھندے، جیسے عمل کے پردے سے دکھائی دیتے ہیں۔ اگر خود بھی ذرا محنت کی جائے تو معلوم ہوگا کہ مائیکل اینجلو نے ٹیگ مرمر میں پیکر دل کے نقوش مستن کر دیئے ہیں۔ اب یہ چہاری اپنی صفا حیت پر منحصر ہے کہ ہم پیکروں کو کس چہارت سے تراشتے ہیں۔ تخلیقی قاری اور غیر تخلیقی قاری میں بہت فرق ہوتا ہے۔ حکایتوں، استعاروں، پیچیدہ مرکزی علامتوں کی مصویب اور۔

ہمیت کے تجربوں اور مکالموں کی اہمیت کو سمجھنے کے لئے کچھ تو سوچو جہد و رکاو

ہوتی ہے۔

انور عظیم نے کہا ہے کہ انتظار حسین روحانی اور اخلاقی اقدار کے بنجرین کوٹی ایس ایٹ کی طرح مذہبیت سے سیراب کرنا، ہر ابھرا کرنا چاہتا ہے۔ درست لیکن عظیم روایت اور عظیم تاریخ کے خالی خولی حوالوں سے نشاۃ الثانیہ کا خواب پورا ہو سکتا ہے؛ کیا اس کے لئے دوسرے بہت سے اہم حوال کو بھی شامل کرنا ہوگا؟ وہ حوال کہ جنہیں شامل نہ کر کے، ۸۵ء کی جنگ آزادی ناکام ہوئی اور مشرقی پاکستان بنگلہ دیش بنا۔ جس کا گریہ، بستی پر بھرپور چھایا ہے۔ اس انداز میں ایسے متوقع آشوب کی نشاندہی فلیش فارورڈ میں بھی کی گئی ہے۔ اگر ان حوال کو حقیقت جان کر ان کا تجزیہ نہ کیا جائے اور اسے صورت حال کی کلیت میں شامل نہ کیا جائے۔ تو اچھے خوابوں کی الٹی تعبیروں کے معنی سمجھ میں نہیں آسکتے۔ زیادہ سے زیادہ جھنجھلا یا جاسکتا ہے۔ کف دست نکلا جاسکتا ہے۔ بے عمل ہوا جاسکتا ہے یا پھر ماتم کیا جاسکتا ہے۔

جانے کیوں مجھے ناول کا زاویہ نظر اس زمین کے سپتر کا محسوس نہیں ہوتا بلکہ ایک خارجی رند ہی اصطلاح میں نہیں) کا لگتا ہے۔ وسطی ہند کی تہذیب، خاص طور پر وہاں کے مسلمانوں کی تہذیب کو وادی سندھ کی تہذیب، یہاں کے مسلمانوں کی تہذیب میں گرافٹ کرنے کی کوشش انتظار کی خواہش ہے۔ ہجرت اس کے لئے وصال کا وسیلہ بن نہیں پاتی بلکہ اجنبیت، کٹ جانے کا احساس پیدا کرتی ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا۔ رامائن، مہا بھارت اسی وادی سندھ میں لکھی گئی۔ جانتے کہانی اسی وادی کے ٹیکسا سیلا کی پیداوار ہیں۔ اسلامی تہذیب کا منبع یہی سرزمین ہے۔ یہ علاقہ اس تہذیب کا سرچشمہ ہے جس نے باقی ہندوستان کو سیراب کیا جیسا کہ بعد ہجرت کے وسیلے سے انتظار اپنی اصل، اپنے مآخذ کو لوٹا ہے پھر بھی بھولا بادشاہ خود کو گمشدہ سمجھتا ہے۔ اور ناستا لجیا میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ اگر اس کے اس

احساس کا پوسٹ مارٹم کر کے دیکھا جائے تو کیا یہ کٹ جانے کا احساس اور ماضی کے لئے بے قراری و راصل اس نے پردہ تو نہیں ڈالا۔ اپنے روپ نگر کی مٹی سے وابستگی پر ہر کہ جہاں اسے سب سے پہلے اپنے جسم کی آگہی ہوئی۔ جس جگہ، جس کے حوالے سے انسان کے جسم میں پہلی سنسنی دوڑتی ہے، وہ جگہ، وہ شخص، وہاں کے باسی، چرند پرند، درخت پھول پودے، عمارتیں، وہاں بسر کی ہوئی زندگی ساری عمر کے لئے ذہن سے چٹاکنگھجرا بن جاتے ہیں۔ ہجرا ایک اذیت، اس پر ہجرت اس سے بھی بڑی اذیت۔ فرائیڈین نفسیات میں چابی کس بات کی علامت ہے؟ چابیوں کا گچھا جواتے برس بعد بھی زنگ آلود نہیں ہوتا؟ چابیوں کا گچھا کسی اور معنی کی کلید بھی ہے؟

انتظار حسین کے جزائے ترکیبی میں کمرہ بلا کے بعد، ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ باقر مہدی نے اپنے مضمون میں انتظار کا ایک بیان نقل کیا ہے۔ "میں ۱۸۵۷ء کا گندہ سپاہی ہوں۔ جو افسانہ نویس بن گیا ہے۔" درست انتظار اور سپاہی؟ سمجھ میں آتا ہے کہ وہ جنگ آزادی ناکام کیوں ہوئی۔

بعض وقت میں حیران ہوتا ہوں، اگر ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کامیاب ہو جاتی! اگر وطن عزیز کا ایک حصہ علیحدہ نہ ہوتا، کشمیر کا مسئلہ حل ہو جاتا۔ اور اگر واقعہ کمرہ بلا نہ ہوتا تو؟ لیکن یہ سب کچھ کیوں نہ ہوتا۔ اگر کی گنجائش کا سوال ہی کیا۔ پھر بھی؟ "چھپر خوبان" ہی کے لئے سی۔ اگر یہ سب کچھ مثبت نتائج کا حامل ہو جاتا اور انتظار وہیں رہتا جہاں سے ہجرت کر کے آیا ہے تو کیسی کہانی نکھتا؟ ٹکسالی میں نفسیاتی کہانیاں؟ یا اپنی مٹی کے ساتھ وابہانہ وابستگی کے باعث روپ نگر کا بٹواری ہوتا۔

ہومو سیپینس جب خود کو فطرت سے بلند کر لیتا ہے اور نظام فطرت میں اپنے شعور کے باعث اپنی حیثیت ایک انسانی فطری وجود کے حوالے سے مسلم کر لیتا ہے۔ تو فن ایک ایسی کارگزاری بن جاتا ہے کہ جس کے وسیلے سے اس کی یہ خاص قابلیت

جسے بھی چھوٹی ہے اُسے انسانیا لیتی ہے۔ لہذا تخلیقی قوت انسان کی سرشتِ اول
 ٹھہرتی ہے۔ فن اس کے لئے وہ میدان ہوتا ہے جس میں وہ اپنی تخلیقی قوتوں کو لامتناہی
 طور پر بردے کا رلاتا ہے۔ چونکہ یہ ایک تخلیق ہوتی ہے اس لئے فن پارہ ہمیشہ یکتا
 ہوتا ہے اور فنکارانہ کاوش ایک قسم کا ایڈونچر۔ فن حقیقت کا محض عکاس ہی نہیں
 ہوتا بلکہ نئی حقیقت کو جنم بھی دیتا ہے۔ فن ہی ایک ایسی قوت ہے جو انسانی حقیقتوں
 انسانیا کی ہوئی اشیاء کو محنت کے واسطے سے انہیں لامتناہی طور پر وسیع کرتی ہے
 سیراب کرتی ہے۔ حقیقت کے ساتھ ہمارا رابطہ، تعلق یک وقت عمیق بھی ہو جاتا ہے
 اور وسیع بھی۔

تو ہو ہویت فن میں کوئی شے نہیں ہوتی کہ حقیقت کو کاپی کیا جاسکتا ہے نہ تو والد
 جب فنکار حقیقت کا سامنا کرتا ہے تو وہ اس کی فوٹو سٹیٹ نہیں بناتا۔ بلکہ وہ اسے اپنے
 بس میں کر کے انسانی معنی دیتا ہے۔ اسی لئے فن کے تخلیقی جوہر کے بارے میں کوئی
 حتمی اصول قائم نہیں کیا جاسکتا۔ یہ تو معاشرتی ڈھانچوں کی ڈھلائی اور تخلیقی قوتوں کے
 مابین جدلیات سے ظہور میں آتا ہے۔ اگر اس رشتے کو سمجھ لیں تو صرف انتظار سین ہی
 نہیں، کسی بھی کھنے والے کے سلسلے میں ددا انتہاؤں سے بچ سکتے ہیں۔ ایک تو
 مار کسی کٹھ ملائیت جو فن کے مخصوص اور بہت حد تک خود مختار کردار کو یکسر نظر انداز
 کر دیتی ہے۔ ادب، تاریخی، معاشی، معاشرتی، عصری سیاق و سباق ہی میں تخلیق
 ہوتا ہے۔ چونکہ یہ سیاق و سباق جامد نہیں ہوتا۔ اس لئے اظہار کے وسیلے بھی
 مسلسل وسیع ہوتے رہتے ہیں اور اظہار کے نئے پیرائے کی تلاش یا پرانے پیرائے اظہار
 میں آج بچ پیدا کرنا ایک ضرورت بن جاتا ہے کہ ان وسیلوں سے اظہار و ترسیل ممکن
 نہیں ہو پاتی جو ایک خاص وقت میں کھنے والے کو میسر ہوتے ہیں۔ ہر فن اپنی فطرت
 میں اختراعی ہوتا ہے۔ اجتہاد کرتا ہے۔ عظیم فن پارے کی عظمت شاید روایت سے

ناظر توڑنے کی قوت بھی مضمر ہوتی ہے۔ جو نیا ہے، تخلیقی ہے، انقلابی بھی ہے (انتظار کو اس لفظ سے سرا سمہ نہیں ہونا چاہیے۔ اس سے میری مراد محض جدید پن سے ہے۔ کمالِ محضہ ہے بیل گاڑی کے فراق میں تو زمین و آسمان کے قلابے ملا دیئے جائیں لیکن خود سفر کرنا ہو تو ہوائی جہاز سے کم کی سواری پر مانتے نہیں)۔ لیکن ادب/فن میں روایت سے درٹوک انحراف اس نوع کا حتمی یا بنیادی نہیں ہوتا جو سائنس اور اس سے متعلقہ شعبوں میں ہوتا ہے۔ جدیدیاتی معنوں میں ہر نئی اپنے اندر ماضی کی مثبت اور قیمتی اقدار کو اپنے اندر جذب کئے ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ ہر نئی فنی تخلیق اس انتہا سے شروع ہوتی ہے کہ جس پر فنی تخلیق تاریخی طور پر پہنچ چکی ہے۔

— میکسیکو کا مارکسی ادیب، ادوئو سا پنچے واسکوئے۔ 'فن اور سماج'۔

طبقاتی معاشرے میں انسان کا وجود اور کچھ نہیں ماسوا اس کے حقیقی جوہر کے تقطیر کے، اسی لئے وہ اپنی ذات سے تنہا ہو کر، متروک ہو کر لا۔ انسان بن جاتا ہے عملیت، بے مقصدیت کیونکہ جدوجہد کی ناکامی اس ذاتی جدوجہد کی کہ جو وہ تنہا طور پر منظم بے انصافیوں کے خلاف کرتا ہے۔ اگر انتظار کے ذاکر کو یوں دیکھا جائے جیسے واسکوئے کا فکا کے 'کے' کو دیکھتا ہے تو اپنی تخیل پرستی، حکایتوں، داستانوں تاریخ پرستی کے حوالوں سے محض نیک خواہشوں، اور ان خواہشوں کی تکمیل کے لئے درخیز فضلہ کے باوجود اس فضا سے استفادہ نہ کرنے کی بے عملی جو باہنچہ پن پر منتج ہوتی ہے۔ انتظار حسین اتنا قنوطی، یاسیت کا مارا، منفی سوچ رکھنے والا یا دوسرے معنوں میں غیر ترقی پسند نظر نہ آئے۔ واسکوئے کے مطابق کا فکا کے 'کے' ہمیں انفرادی جدوجہد کے باہنچہ پن کا احساس دلاتا ہے لیکن اس کی دنیا میں اس کے سوا اور کوئی چاہ بھی نہیں کہ اس قسم کی جدوجہد کو باثر ہونے کے لئے اس کا رخ معاشرتی، معاشی نظام کی جانب ہونا چاہیے۔ جس نے اسے کاٹ کر ایک کٹی ہوئی دنیا میں چھوڑ دیا ہے۔

اس دنیا میں کہ جس نے کئے کو مجرم ٹھہرایا ہے۔ اس دنیا میں اس قسم کی ہر خواہش بے ثمر ہوگی اور جدوجہد بھی تباہ کن ہوگی۔ یہ جدوجہد طبقاتی معاشرے کا ادراک کرے۔ اور اس کی معاشرتی معاشرتی بنیادوں کو جڑوں سے کھود ڈالے اور یہ ذاتی جدوجہد ان سماجی ڈھانچوں کو تبدیل کرنے کے لئے اجتماعی عمل کا حصہ بن جائے۔ ایسی صورت حال کا بیان (زر دکنا، آخری آدمی)، ایک جعلی انفرادیت سے پردہ اٹھانا، اس صورت حال پر تنقید کا درجہ رکھتا ہے کہ یہ دنیا کا فکا / انتظار کے لئے قابل قبول نہیں۔ نیم جاگیر دارانہ، نیم سرمایہ دارانہ اور نئے نوآبادیاتی و لالی نظام میں جعلی اقدار اور معاشرتی دیوالیہ پن کا اظہار، بے عملی سے الجھن، خالی خولی نعروں کے کھوکھلا پن اور مجموعی صورت حال سے بیزاری متقاضی ہے کہ انتظار کو ایک نظر واسکوئے کی آنکھوں سے بھی دیکھ لیا جائے۔ اتنے سوالوں میں یہ سوال بھی کہ آزادی کب تک برس اور ملک کا ایک حصہ گنوانے کے باوجود اپنے تشخص کی تلاش ابھی کیوں جاری ہے، یوں تو نہیں کہ اس طرح ہم اپنی نیتوں پر پردہ ڈالتے ہیں؟ یا ہم اس ذمہ داری سے عہدہ برآ نہیں ہونا چاہتے۔ یا اس کی اہمیت نہیں رکھتے جو تاریخ کا تقاضا ہے؟ یا پھر ہم ریت میں سر دبا لینے والوں کے قبیل سے ہیں؟ بشارتوں کی کئی صدیوں کو محض توہم کی سطح پر سمجھا سمجھا گیا کہ حال مست یا مال مست رہیں؟ جب بشارت کا وقت ہو تو بات کو بیچ ہی میں چھوڑ دو کہ گمشدہ سپاہی کے لئے بشارتوں کی رمز کو جاننے میں بڑی خواری ہے؛ لیکن سیدالساہدینؒ نے پالنے والے کی قسم کھا کر بر ملا کہا کہ انہوں نے صبح بنو امیہ کے ظلم میں کی۔ ذاکر کے آبا کا کہنا ہے کہ تب سے اب تک وہی صبح چل رہی ہے اور ظہور تک چلے گی۔ مسئلہ یہ ہے ظہور کی شناخت کرنا اور اس کے ساتھ دنیا کو بھی عمل اور جہد میں شرکت کے لئے مجبور کرتا ہے۔ وقت کے نظام سے مبادلت طلب کرتا ہے۔ تحارب کی صورت پیدا کرتا ہے۔ کیا تب انتظار حسین افسانہ نویسؒ گم شدہ ہو کر پھر سے سپاہی بن سکے گا؟ شاید یہیں ظہور

کا بھی انتظار نہیں بلکہ کسی ایسے نجات دہندہ کا انتظار ہے جو آئے، ہماری شرکت کے بغیر ہمارے معاملات ہمارے لئے سب ٹھیک ٹھاک کر دے۔ اور پھر چلا بھی جائے۔
لیکن کوفے سے بھاگنے کی کوشش تو پھر کوفے ہی میں لا پھینکے گی۔ اب یہ اپنے طرف پر منحصر ہے کہ کوفے کو چاہے دان سمجھ کر اس میں چوہے بن کر پکر کاٹنے لگیں یا — اور اگر نہ ہمارا خواب ہے اور تقدیر ہماری کوفہ ہی ہے تو انتظار کے لئے حضرت امام حسینؑ سے کہہ آج تک پیش کی گئی تمام بڑی چھوٹی شہادتوں کے کیا معنی بنتے ہیں؟
انتظار حسین بہت کاٹیاں ہے۔ وہ اپنی خوف زدگی کو سکوت میں ڈھال لیتا ہے اور کوشش کرتا ہے کہ اس کی بے زبانی کو زبان سمجھا جائے۔

آخری نوٹ

بستی میں ماسٹر فکشن رائیٹر اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ یہ اس کی فکشن کی سمیٹ ہے۔ یہ تکمیل ہے۔ اس کے بعد دائرہ ہے۔ گنبد ہے، جس ہے۔ اب اگر استاد دفن کو اپنا سفر جاری رکھنا ہے تو اسے یہ دائرہ توڑنا ہوگا۔ تازہ ہوا کے لئے گنبد سے باہر نکلنا ہوگا۔ سفر کے لئے نیا راستہ تلاش کرنا ہوگا۔ خود کو بدلتا ہوگا۔ اب اسے یہ جرأت کرنی پڑے گی کہ زندہ رہنا جرأت چاہتا ہے اور اگر استاد اس میں اپنی ہنسی نہ سمجھے تو فی الحال پچھدان راقم الحروف ہی کے تجربات سے جائزہ ناجائزہ فائدہ اٹھا سکتا ہے۔

فٹ نوٹ

قارئین، محققین، ناقدین حتیٰ کہ انتظار حسین کا بھی میری رائے سے متفق ہونا ضروری

نہیں —

مستود اشعر کا جہنم یا بچھڑے کا گیت

میں جانتی ہوں
 بازار میں خریدنے کے لئے
 گائے کا ایک بچھڑا ہے
 اور آسمان کی بلندیوں میں
 ابا بیلے اپنے پیروں سے ہواؤں کو کاٹتی اڑتی چلی جا رہی ہیں
 ہوائیں قہقہے لگا رہی ہیں
 نذر زور سے ہنس رہی ہیں
 وہ ہنستی رہتی ہیں
 سارا سارا دن، اور

گر میوں کی آدھی آدھی رات تک

یہ اس گیت کا آغاز ہے جو کبھی جون بائینر نے دیت نام کی جنگ آزادی کے حق
 میں اور دیت نام میں اپنے ملک کی جارحیت کے خلاف گایا تھا۔ کپیتال ہل، لنکن سنٹر،
 پینسلوانیا ایونیو۔ ہزاروں کا مجمع۔ گلے میں گٹار، گند لباس۔ گمراہوں کی پیر، بچھڑے کا گیت
 ایک ولد وزیج، جون بائینر۔

”معلوم نہیں کس نے کہا ہے کہ اگر کسی شخص کو جنت میں تنہا بھیج دیا جائے تو اس
 وقت تک جنت سے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہو سکے گا جب تک وہ کسی دوسرے

شخص کے سامنے جنت کی ایک ایک نعمت کا ذکر نہ کرے۔۔۔۔۔ خوشی شرکت مانگتی ہے۔

یہ مسعود اشرف نے کہا ہے۔

”اگر کسی شخص کو جہنم میں تنہا بھیج دیا جائے تو اس وقت تک جہنم سے پوری طرح کرب اندوز نہیں ہو سکے گا جب تک وہ کسی دوسرے شخص کے سامنے جہنم کی ایک ایک اذیت کا ذکر نہ کرے۔۔۔۔۔ اذیت بھی شرکت مانگتی ہے۔“

یہ میں نے کہا ہے۔

تویوں اساس میں شرکت دونوں صورتیں مانگتی ہیں۔

مسعود کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کی کوئی جنت ہے جس کی نعمتوں کا ذکر کر کے وہ میں اپنی خوشیوں میں شریک کرنا چاہتا ہے۔ میں نے اس کے افسانوں کا پہلا مجمود ”آنکھوں پر دونوں ہاتھ پڑھنے کے بعد اپنا جہنم والا بیان جاری کیا کہ میرا خیال تھا وہ میری آنکھوں پر دونوں ہاتھ رکھ کر مجھے اس جہنم سے نکال کر جنت میں لے جائے گا۔ پس منظر میں جنت کا ہلکا ہلکا ایوثرن کہ جہنم اب ختم ہوا، اب ختم ہوا۔ لیکن طویل سفر کے بعد جب آنکھوں سے ہاتھ ہٹتے ہیں تو پھر وہی جہنم۔ سب سے اذیت ناک جل کٹری جو مشرقی پاکستان کے دریاؤں میں پیدا ہو کر انسان کے وجود، انسانی رشتوں، ساری دنیا، ساری کائنات میں پھیل جاتی ہے۔ اگرچہ عقل کا سیٹھم جل کٹری کو کاٹنا نہیں کرنا آگے بڑھتا ہے۔ شبیہیں، سائے، رشتے، شناسائی، ذات، وجود اور وقتوں کے ادراک کے تمام اسکانات اس جل کٹری میں پھنس پھنس جاتے ہیں۔ ایک دوسرے سے منقطع ہو کر جل کٹری سے بنے جال کے ایک خیتے سے دوسرے خیتے تک سفر کرنے کی خواہش

کی تمیل میں کود پھلانگ کہ آزاد ہوں لیکن ہر نہیں پاتے کہ جال کے ٹیلے ساری دنیا، کائنات میں پھیلے ہوئے ہیں۔ جل کٹری ان کا مقصد ہے۔ اس جہنم میں وقوعوں کا تانا بانا جیسے اس جل کٹری ہی سے بنا ہے جسے آپ شعور کی روکھیں اور تکنیک کے طور پر اس کی شناخت بھی کر لیں۔ اس جال میں پھنسنے پر آواز ساتھ چھوڑ دیتی ہے تو لفظ سنائے میں گڈ مڈ ہو کر رہ جاتے ہیں۔ آواز اور سنائے میں فرق کی پہچان نہیں ہو پاتی تب میں سے نکل کر وہ بن جاتا ہے کہ شاید میں کائنات دہندہ، ہمزاد ہی ہو۔ یہ ہمزاد کبھی میں کا متحضر اڑتا ہے، کبھی گریک کورس بن جاتا ہے۔ میں سے گالیاں بھی کھاتا ہے، اور بالآخر بظاہر آزاد ہمزاد بھی جل کٹری میں پھر سے پھنس جاتا ہے۔ وجود سے ہمزاد کی آزادی محض وہ لمحہ ہوتی ہے جو جل کٹری کے ایک ٹیلے سے نکل کر دوسرے ٹیلے میں پھنسنے کو بڑھ کر رہے۔ تب وجود کی تمام حسیات سوئیاں بن جاتی ہیں جن سے ابھرتی کبھی لذت کبھی اذیت ایک دوسرے پر شیرا مپوز ہو کر مسخ سا موثر بنا دیتی ہیں۔ بظاہر غیر فطری لیکن اس خاص لمحے کے حوالے سے قطعی فطری صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ یہ حیات بھی وجود کے لئے، ذات کے لئے رہائی کا ذریعہ نہیں بنتیں کہ آگے ایک اور خلیہ ہے ایک اور غار ہے اور اندھیرے غاروں میں اترتے ہوئے اس کے دماغ میں یہ خیال پکنا ہے کہ اسٹریکچر پر بیٹھی جس لاش نے اُسے راستہ بتایا تھا۔ اس کی تو دونوں آنکھوں پر پٹی بندھی تھی؟ ایسی صورت میں یا سیت کا جہنم لینا اٹل ہو جاتا ہے کہ انسان اپنی ذات پر شک کرتا، دوسروں کو مشکوک گردانتا، ان تمام معروضی حقیقتوں کو بھی ان "خوابوں کی صورت دیکھنے لگتا ہے۔" جو بالعموم "ڈراڈنے خواب" ہوتے ہوئے بھی بالخصوص کی صورت اختیار کر جاتے ہیں کہ "صبح ہونے سے پہلے مجھے یا تمہیں راستے ملنے" کے امکانات مفقود نظر آتے ہیں کہ شک پختہ ہے کہ آنے والی صبح کا سورج مشرق کے بجائے مغرب سے طلوع ہو گا۔"

تشکیک، احساسِ محرومی، تنہائی، خوف، جھنجھلاہٹ، اکتاہٹ، باتیں سمجھ میں آتی ہیں کہ نہیں آتیں۔ دوسرے سمجھتے ہیں یا کہ سمجھ نہیں پا رہے۔ آواز کی گشدگی اندھیرے کی دائمی کیفیت، ذات کی شکست و ریخت، انسانی وجود بھی خلیوں سے بنا ہے، جس کی شکست و ریخت ہوتی رہتی ہے۔ کسٹم کی خاصیت کہ خلیوں سے بنے وجود میں انسان کی ذات قید ہو جاتی ہے، قید کہ دی جاتی ہے۔ "میں" یا "وہ" اس قید سے رہائی کی جدوجہد کرتا ہے لیکن بیرون کو اجنبی، بیگانہ پا کر پھر وجود کے اندر واپس کہ جل کٹری کے ایک خلیے سے دوسرے خلیے تک پہنچنے کا عمل آزادی کا ہلکا سا ایوژن ہے۔ پھر سب سے بڑا خوف جنم لیتا ہے، رابطے کا۔ ابلاغ کا فقدان جو پھر سے تشکیک، احساسِ محرومی، دغیرہم کو جنم دیتا ہے اور یوں ایک انٹوٹ چکر، دائمی دائرہ قائم ہو جاتا ہے یعنی جل کٹری کا جال، اسی دائمی دائرے کے چکر میں ابلاغ کے اسی فقدان کے حوالے سے مشرقی پاکستان کی صورت حال کو اپنی اپنی سچائیوں، مٹی کے دکھوں، ڈاب اور میٹر کی بوتلوں کے حوالے سے جانا گیا ہے کہ سیلانائیں اسے، تولدی کرو، آنکھوں سے دونوں ہاتھوں کو ہٹاؤ لیکن آواز گم ہو گئی ہے اور اندھیرے پھیل چکے ہیں۔ سبھی خال کا مارشل لا، تمام عمارتوں پر، تمام کھیتوں میں نئے کپڑوں والے اچکے کھڑے کر دیئے گئے ہیں کہ وہ طیراً ابابیل جو سمندر کی لہروں پر بھی اپنا گھونسل بنا لیتی ہے اور زمین پر بیٹھ نہیں سکتی، آسمان پر ایک بھی نظر نہیں آتی کہ اپنے اپنے گھونسلوں میں قید کر دی گئی ہیں۔ رابطے، شناخت، ابلاغ کے تمام راستے مردہ کر دیئے گئے ہیں۔

بچھڑے کے گیت کا وسطی حصہ۔ جون بائینز گم لاتی ہے۔

روتے کیوں ہو۔

کسان نے کہا

کس نے کہا سنا تم گائے کا بچہ ہو۔

ابابیل کی طرح تمہارے بھی پرکیوں نہیں ہیں کہ
تم بھی فخر سے سینہ پٹلائے

ہو اذیں میں آزادانہ اڑتے پھرتے !

ہو ابلیس کیسے قہقہے لگا رہی ہیں

ہنس رہی ہیں زور زور سے۔

محبتیں، اصلی قسم کی محبتیں، جنہیں انتہائی روحانی سطح پر کرنے کو جی چاہتا ہے، ان

وجودی حوالوں سے پابند زنجیر ہیں، ہونٹوں پر مہر ادا آنکھوں پر پٹی باندھ دی گئی ہے۔

ٹوٹا پھوٹا گھر، دستی، غائب دیوار، کٹھ تلائیت نے مذہب کی ہم عصر روح پر

کابوت چڑھا رکھا ہے۔ اس کے جوہر کے پھیلنے، پھولنے، پھلنے، در چنے بننے کے امکانات

معدوم کر دیئے گئے ہیں۔ اس سے پیدا شدہ گھٹن، ثقافتی دوغلے پن کی صورت کہ احساس

جرم، اساس گناہ پھر مسجد کے دروازے پر پہنچا دیتا ہے۔ اس کے سوا چارہ نہیں کہ وضو

کرتے ہی مسجد میں گرہ باؤ اور ہر قسم کے خوف سے جھٹکارا پالو۔ لیکن یوں نہات کے

امکانات پیدا ہو جاتے ہیں، کٹھ تلائیت کا پردہ چاک کرنے کی تحریک ممکن ہے۔ کہیں

بین السطور ہو لیکن جل کٹری کا شکنہ بہت سخت ہے۔ عقلیت کا شمر آسے توڑتا پھوڑتا

گزرتا تو ہے لیکن سہیں، سائے، رشتے، وجود، ذات اور وجودوں کے تمام امکانات

کو پھر بھی آزاد نہیں کر پاتا۔ اس جہنم میں لاکر محض چھوڑ دیتا ہے جس سے فرار ممکن نہیں کوئی

راہ، کوئی دروازہ نہیں آتا۔ اسی لئے تمام ایکٹیوٹی رنٹہ رنٹہ، قدم قدم، اینچ اینچ، ٹھٹھٹ

پر مینج ہو جاتی ہے۔ اور اس حقیقت کا ادراک نہیں ہو پاتا کہ فرد اجتماع کے اندر ہے، اور

اجتماع فرد کے اندر اسی لئے فرد اور اجتماع کی دوئی مٹنے نہیں پاتی اور ذات کے سوالات

معاشرے کے سوالات بنتے بنتے رہ جاتے ہیں۔

پانچ برس پہلے مسعود نے کہا تھا کہ اس کے ذہن میں صرف سوال ابھرتے ہیں اور وہ

بھی بڑی تیز رفتاری سے اور میں نے اس وقت خوابش کی تھی کہ اس کے دفاع میں سوالیہ بھرنے کی رفتار اتنی تیز رہے اور اپنے آپ سے اپنے حوالے سے اجتماع کے ساتھ مکالمے کی ضرورت بھی ہمیشہ رہے کہ فرد اور اجتماع کی دوئی مٹنے کے امکانات روشن ہوں تب مسعود کی توجہ دیوانگی کی حد تک محض اور محض مشرقی پاکستان پر مرکوز تھی اور اسی حوالے سے مذہب بھی اس کے لئے سوالیہ نشان تھا۔ لیکن اب اس کا کینوس بہت وسیع ہے جو بڑے بڑے بعد کہانیاں میوڑاں ہیں۔ سرٹیلٹ میوڑاں۔ مسعود کی کہانیوں کا دوسرا دور بھر پور طور پر تین برس پہلے شروع ہوا جس میں اس نے قریباً آٹھ کہانیاں لکھیں۔ اب اسلوب پر گرفت کسی ہوئی نشر، الفاظ کی منصوبہ بندی، استعارے کے استعمال میں مہارت اور شعور کی پختگی کا بھرپور احساس ہوتا ہے۔ مسعود کے علاوہ، اتنی تیزی سے اور منظم نمونے اپنے ہاں اور کسی میں شاذ ہی دیکھی ہے ہو سکتا ہے میری یہ رائے، مضمون نما خاکہ یا خاکہ نما مضمون یا نثری نظم یا نثر لطیف یا مسعود پر یہ انشائیہ یا مقالہ ان لوگوں کی سمجھ میں نہ آئے جنہوں نے مسعود کو درخور اعتنائیں سمجھا۔ ہمارے ہاں اردو دلکشی میں تو کوئی سنجیدہ، غیر جانبدار اور گہرا مطالعہ اور سوچ بوجھ والا کوئی تجزیہ نگار (نقاد) نہیں ہے۔ گروہ بندیاں ہیں۔ ہر کوئی اخباروں کے ادبی ایڈیشنوں یا سرپرستوں کے ادبی حریدوں میں اپنا اپنا لوبہ منوانے اور دوسروں پر کھوپڑ اچھالنے میں مصروف نظر آتا ہے۔ اسی لئے شاید کسی بھی مضمون نویس و نقاد کے قلم پر مسعود اشعر کا نام رواں نہیں ہوا۔ اس کے فن پر آج سے کئی برس پہلے نذیر احمد کے مقالے کے علاوہ، آج تک کوئی مکمل مضمون لکھنا تو بڑی دور کی بات ہے۔ میں سمجھتا ہوں مسعود اس دور کے گئے چنے ان چند اہم افسانہ نگاروں میں سے ہے جو کسی بینڈ وگن پر سوار نہیں۔

مسعود کے نئے افسانوں میں ایک قدر مشترک ہے۔ خواب۔ (اسی لئے میں نے اس کے ان افسانوں کو سرٹیلٹ میوڑاں کہا ہے)۔ خواب کہیں کہانی بن جاتا ہے اور کہیں کہانی خواب کا روپ و حالیہ لیتی ہے۔ کاندھوں کا بوجھ سینے کا بوجھ بن جاتا ہے اور سینے کا بوجھ

کا ندھوں کا۔ اور اپنا تک خیال آجاتا ہے کہ کہیں ہم ایک دوسرے کو خوش کرنے کے لئے ہی تو خواب نہیں سناتے! اگر کسی کو خوش کرنے ہی کے لئے جھوٹے خواب بھی سنا دیئے جائیں تو کیا دوسرے ایسا نہیں کر سکتے؟ نہیں۔ دراصل ہم اپنے آپ کو یقین دلانے کے لئے ایک دوسرے کو خواب سناتے ہیں کہ یہ خواب واقعی ہم نے دیکھے ہیں رہا نئے خواب، ڈراؤنے خواب۔ لیکن اس کیفیت کی وجہ کیا ہے کہ ہر وہ خواب جھوٹا ہے جو ہم نے دیکھا ہے اور صرف وہ خواب سچے رہ گئے ہیں جو ہم نے نہیں دیکھے۔

میں (اچھا، برا) خواب دیکھتا ہوں تو انسانہ کھنے کو جی چاہتا ہے۔ اور میرے نزدیک جب کوئی تخلیقی کار خواب دیکھتا ہے اور اپنی خواہش کے مطابق اس کی تعبیر دیکھنا چاہتا ہے، تو جادو کا عمل ناگزیر ہو جاتا ہے۔ سو جب میں انسانہ کھتا ہوں تو (اپنی دانست میں) جادو کرتا ہوں۔ جادو کی تین قسموں میں سے ایک جس میں علامت (استعارہ) کو ذریعہ بنایا جاتا ہے دشمن کا پتلا بنا کر اس میں سویاں کھجور دی جاتی ہیں یا پیچ چورا ہے میں جلا دیا جاتا ہے بشعور کو فنی ہمارت میں ڈھال لو تو جادو سر پر چڑھ کر بولتا ہے کہ بددق کی نالی میں مناسب گولی نہ ہو تو سورا نہیں مرتے۔ کہیں چھ نمبر کے کارتوس سے بھی سورا مرتے ہیں؟ میں فطرتاً جاتی ہوں لیکن حالات بعض وقت مجھے قنوطی بنا دیتے ہیں۔ میں بھی خود کو بتاؤں پر کھڑا پاتا ہوں۔ میرے دوڑتے قدموں کے نیچے ستاروں کے کھیت تو ہوتے ہیں مگر سورج کی شبیہ تیار کرتا ہوں اور یقین رکھتا ہوں کہ میرا یہ عمل سورج کی کھجور لگاے گا، سورج کو پا لے گا۔ مسعود کے خوابوں میں جادو کا جو ہر بدرجہ اتم موجود ہے۔ جب وہ ایسے جادو کے اس عمل سے آشنا ہوا، وہ بہت خطرناک جادوگر ثابت ہو گا۔ کب تک پادری لائیں پچھلے داسے درخت کاٹتے رہیں گے؟ محض گالیاں ان کے ہاتھوں کو ردک سکتی ہیں؟ کیا اس ایسے کا ادراک بھی اس جادوئی عمل کا حصہ نہیں جو انسان کو اس کے جہنم سے نجات کا راستہ دکھا سکتا ہے؟ کسی بڑے ادیب (خاص طور پر غیر ملکی) اسے ڈانٹے ملانے کی روایت بھی

وچسپ ہے۔ مسعود اشعر خور خے کوئی بور خے نہیں ہے۔ بن نہیں سکتا کہ بور خے بذات خود
بور خے ہے کافکا نہیں ہے۔ بن نہیں سکتا۔ لیکن اہل سماعت بچھڑے کے گیت میں مسعود اشعر
کی دھیمی دھیمی سنگت کو توشناخت کر سکتے ہیں۔

بچھڑے، کس آسانی سے پکڑ کر

ذبح کر دیئے جاتے ہیں

بغیر کوئی وجہ بتائے کہ کیوں؟

گائے کے بچے اپنی آزادی کی حفاظت

نہیں کر سکتے

وہ اپنے جسم پر ابابیل کے پر نہیں اگا سکتے

کہ آزادی سے اڑتے پھریں۔

ہوائیں تہقے لگا رہی ہیں

انس رہی ہیں زرد زور سے

یہ اس گیت کا اختتام ہے۔ اختتام ہے؟ حسبِ حال ہے؟ جو کبھی جون بائینر نے

دیت نام پر اپنے ملک کی مسلح جارحیت کے خلاف گایا تھا۔

ہلنر، سینٹرز، ایو نیوز۔ ویران پگڈنڈیاں۔ آج پورا ہوں میں بھی کوئی نہیں۔

گلے میں زسا، تار تار جسم کی کھال۔ گرد آلود ننگے پیر۔ بچھڑے کا گیت۔ ایک دلدوزی جیخ۔

جون بائینر؟

مسعود اشعر؟

ہم؟

”نکلے تیری تلاش میں“

اور میری ناقدانہ نظر

زیر نظر کتاب پر گہری ناقدانہ نظر ڈالنے کی نیت کے ساتھ ہی ایک احساس شرمندگی سا مجھ پر طاری ہو گیا ہے کہ میں اپنے مضامین میں سے کسی میں یہ کچھ بیٹھا تھا کہ تنقید شیطانی کام ہے کہ پہلی تنقید شیطان نے کی۔ اس پر جناب سید وقار عظیم نے ازراہ شفقت ناقدانہ طنز کا ایک تیر بھی مجھ پر چلایا تھا، جو اس وقت کا چلا ہوا اب نشانے پر بیٹھا ہے۔ ذرا پوچھیے انتظار حسین کو کہ جس نے ٹارگٹ کو دھکیل کر تیر کے سین سامنے کر دیا۔ یعنی مجھ میں تنقید کی صلاحیت نہ صرف دریافت ہی کی بلکہ مشہور بھی کر دیا کہ میں ٹھیک ٹھاک شیطان ہوں۔ ظالم بدلہ پینے میں بڑا ماہر ہے۔ خود تو اپنے تنقیدی مضامین کے حوالے سے شیطانوں کی صف میں تھا ہی، مجھے بھی گھسیٹ لیا۔

اب جبکہ حبیب اللہ علیم کے شعری مجھوٹے اور مسعود اشعر کے افسانوں کے مجھوٹے پر انتہائی زوردار اور اچھے تنقیدی مضامین لکھ کر میری حیثیت نقاد کے طور پر مسلم ہو چکی ہے اور میری اور میرے چند دوستوں، ادیب چندی دشمنوں کی بھی یہ فہمی غلط ثابت ہو چکی ہے کہ میں تنقید نہیں لکھ سکتا۔ میرے حوصلے اتنے زیادہ بلند ہو چکے ہیں اور مجھ میں جرأت اتنی زیادہ آگئی ہے کہ میں نے مستنصر حسین تارڑ کے صرف ایک اشارے پر بلا جھجک ادب کی تیسری صنف کے گریبان پر ہاتھ ڈال دیا ہے۔ میرے اس ناقدانہ فعل سے دو حسین واقعات رونما ہوئے ہیں۔ پہلا یہ کہ مستنصر کا اشارہ اپنی کتاب ”نکلے تیری تلاش میں“ کی طرف تھا۔ جس سے میرا ہاتھ سیدھا مستنصر ہی کے گریبان پر پڑ گیا۔ میں اس کی

خواہش ایک مدت سے رکھتا تھا اور موقع کی تلاش میں تھا کہ اس چپ چاپ، گھنگھریے بالوں والے، ادا اس النسل لڑکھانے سے دو دو ہاتھ کر لوار کہ سفر کے بعد سفر نامہ لکھ دینے تک تو ٹھیک تھا، لیکن یہ کیا ہوا کہ نکشن کو بھی اپنے قلم کی زد میں لاتا ہے، ادھر ڈرامے کو بھی میرے اندرونی معاملات میں مداخلت کی سینہ زوری اسی حد تک کہ یہ شہزادیت پسند اداکاری کا دھماکہ بھی کرتا ہے۔ دوسرا حسین اتفاق یہ رونما ہوا ہے کہ ایک سفر نامہ ہی ادب کی تیسری صنف کے طور پر میرے ہتھے چڑھا۔ اس میں اس کی تیسریت یعنی اس صنف کی مہولیت کو کوئی دخل نہیں۔ اگر اس کی جگہ کوئی ناول، ڈرامہ یا مقالوں کا مجموعہ ہوتا تو وہ بھی میرے سرجیکل ہاتھوں میں تیسری صنف کی صورت اختیار کر لیتا۔ میں نے بڑی بے دردی سے سفر نامے کو تیسری صنف یا ادب کی ایک مہول صنف قرار دے دیا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ میں خود بیرون ملک اتنے سفر کرنے کے بعد اپنے دوستوں، پیشروں، ایڈیٹروں — دوست پیشروں، ایڈیٹروں کے پُر زور اصرار کے باوجود ایک بھی سفر نامہ نہیں لکھ سکا۔ حتیٰ کہ مختصر سا رپورٹاژ بھی نہیں۔ حالانکہ رپورٹاژ اور سفر نامہ الگ الگ چیزیں ہیں۔ سفر نامہ مختصر سفر کا نامہ ہوتا ہے اور رپورٹاژ نہیں، رپورٹاژ یعنی لکھنے والے کی داخلیت کا عنصر بھی نمایاں طور پر شامل ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر سفر کے نامے میں داخلیت کا عنصر حاوی ہو جائے تو رپورٹاژ بن جاتا ہے۔ کیا سفر نامہ ذاتی رد عمل کے بغیر لکھنا ممکن ہے؟ کیا داخلیت کی غیر موجودگی سے رپورٹاژ، رپورٹاژ رہ جائے گا؟ سفر نامہ تو نہ بن جائے گا — کیا سوچید روزے سے کوٹ بکھت تک بس کے سفر کے بارے میں لکھنے کو سفر نامہ کہا جائے گا یا رپورٹاژ؟ سچ پوچھیے تو افسانے، سفر نامے اور رپورٹاژ میں باریک فرق کم از کم میری سمجھ میں تو نہیں آتا۔ کیونکہ افسانہ ہمیشہ کسی نہ کسی حقیقی تناظر ہی میں لکھا جاتا ہے یا گھڑا جاتا ہے یعنی سفر نامہ لکھتے وقت اگر جھوٹ زیادہ لکھنا شروع کر دے اور افسانے کی مخصوص زبان بھی استعمال کرے تو اسے کیا کہیں

گئے؛ پتہ نہیں۔ اسی قسم کے شکوک نے مجھے آج تک نہ سفر نامہ ہی لکھنے دیا اور نہ ہی رپورٹ تیار
افسانہ لکھتا ہوں۔ سو اس کے بارے میں اکثر شبہ کا اظہار کیا جاتا ہے کہ ہو سکتا ہے یہ افسانہ
نہ ہو۔ اور پھر اگر میری طرح کسی نے بھی محمود نظامی سے لے کر ابن انشاء اور
اختر ریاض الدین تک اور مستنصر حسین تارڑ سے لے کر عطارالحی قاسمی اور اب اشفاق احمد
اور شاید منو بھائی بھی کہ سنا ہے عوامی جمہوریہ جرمنی سے واپسی پر سفر نامہ لکھنے کے لئے
تاریخ جغرافیہ کا مطالعہ کر رہے ہیں، تک تو کیا اگر مارکو پولو بھی امجد حسین کا سفر نامہ
”خرعی کی واپسی جو انتہائی اختصار کے ساتھ لاہور کے مرحوم ہفت روزہ ”لیل و نہار“ میں
شائع ہوا تھا، اور وہ میرے نزدیک سفر نامہ کے تابوت میں پہلی اور آخری کیل تھی، پڑھ
لیا ہوتا تو کبھی سفر نامہ لکھنے کی دیدہ دیری نہ کرتا اور اگر کرتا بھی تو دل ہی دل میں شرمندہ
ضرور ہوا کرتا۔

ہمارے بیشتر نامور ادیب آنے پہانے کم از کم ایک بار ضرور بیرون ملک تشریف
لے گئے ہیں۔ وفد کی صورت میں اور بیشتر نے آنے پہانے اپنے اپنے تجربات مختصراً
طویل تحریروں کی صورت قارئین تک پہنچائے ہیں۔ ان تحریروں کو کس زمرے میں شمار کیا جانا
چاہیے۔ سفر نامہ، رپورٹ یا — مجھے نہیں پتہ ہوائی جہاز میں بیٹھ کر ایک جگہ سے
دوسری جگہ اپنے جاننے والوں کی رفاقت میں اڑ کر پہنچنے اور پھر وہاں ہر شے کو
CONDUCTED TOUR کی صورت دیکھنے، جاننے، پرکھنے سے اخذ شدہ تجربات اور نتائج
کی تحریری صورت کو ہم کیا کہیں گے؟ مجھے واقعی پتہ نہیں۔ بہر حال یہ سیاحت نہیں۔
مستنصر کہتا ہے:-

”چند برس پیشتر تیز رفتار جیٹ ہوائی جہاز کے ذریعے لندن سے واپسی
ہوئی۔ میں شیشے کی دبیز کھڑکی سے ناک چپکائے ان فاصلوں کو پاٹنے کی کوشش کر رہا تھا
جو مجھ میں اور ہمارے نیچے تیزی سے سرکتی ہوئی دنیا کے درمیان حائل تھے۔ ہپانہ

کا گہرا نیلگوں ساحل سنہری دھوپ میں چمکتے ترک گاؤں اور سرزمین ایران کا حُسن، ہلکے
 چمکتے نظریے غائب ہو گئے۔ یہ تمام خوبصورتیاں میری پہنچ سے باہر تھیں۔ جہاز کا سفر
 زمین سے تمام ناٹے منقطع کر دیتا ہے اور مجھے یہ جدائی پسند نہ تھی۔ میں نے سوچا
 میں دوبارہ واپس آؤں گا۔ لیکن گلاس اور ایلو مینیم کے ساختہ اڑن کھڑے میں قید
 ہو کر نہیں بلکہ دھرتی کے سینے کے ساتھ لگ کر، تاکہ مجھے دستوں اور ناصلوں کا
 احساس ہو۔ صرف خلاؤں کا نہیں۔“

مجھے مستنصر سے اتفاق ہے۔ اور پھر،

”میرا دوست محمد علی کبھی کبھی میرے پاس آ بیٹھا اور میں اُسے سنہری وادیوں
 اور جھلیل کرتی نیلی جھیلوں کی کہانیاں سناتا جواب ایک خواب ہو کر رہ گئی تھیں ہیں
 نے ایک روز اس گھٹن اور سکوت سے فرار ہونے کا فیصلہ کر لیا۔“

مجھے مستنصر سے یہاں بھی اتفاق ہے — سیاح کچھ اسی قسم کا ہوتا ہے۔

و فردی مسافروں یا بزم خود سیاحوں اور اصلی تھے و ڈبے یعنی مارکو پولو کے خاندان
 سے تعلق رکھنے والے مستنصر حسین تارڑ جیسے پیشور سیاحوں کے علاوہ سفر نامے لکھنے والوں
 کی ایک قبیل اور بھی ہے، جو ملازمت یا اسی سے ملتی جلتی کسی مجبوری کی وجہ سے بیرون ملک
 گئے اور اپنے تجربات کو قلم کی زد میں لے آئے۔ ان میں اختر ریاض الدین کا نام سرفہرست
 ہے۔ جنہوں نے اپنے ناموں میں ایک خاص قسم کے ماحول سے پیدا شدہ خاص قسم کے تاثرات
 کا اظہار کیا ہے JET · SET ڈپلومیٹک سرکلز، میوریمز، آرٹ گیلریوں، ایفلوئینٹ
 سوسائٹی — اگرچہ اپنی خالصتاً نسوانی مشرقی اخلاقیات کے حوالے سے ان پر تنقید
 بھی نظر آتی ہے۔ لیکن ایس ان دنڈرلینڈ کا احساس عادی رہتا ہے۔

مستنصر سفر کرتا ہے تو سیاحت اس کے سفر کی بنیاد ہوتی ہے کہ وہ مارکو پولو —
 ہیون ساگ، نابیان وغیرہ کی طرح گھٹن اور سکوت سے نزار حاصل کرنا چاہتا ہے۔ یہ

اگ بات ہے کہ اپنے ان پیش روؤں کے برعکس وہ کسی شاہ کے دربار میں منزل نہیں کرتا۔ ہر ملک چاہے اس کے لئے نیا ہو یا پرانا ونڈر لینڈ بن جاتا ہے۔ اور وہاں کا ہر ذی روح ونڈر لینڈ کا باسی۔ لیکن وہ خود کو ایس نہیں بننے دیتا ایک DETACHED سی INVOLVEMENT کا احساس ہر وقت چھایا رہتا ہے۔ اگرچہ یہاں پیسے بچانے کا ہوتا ہے۔ لیکن دراصل انسان اور نیچر سے قریب تر رہنے کے لئے وہ پتہ ہائیکنگ ایسے طریقے اختیار کرتا ہے۔ حتی الامکان کیپنگ سائنس میں کیمپ لگا کر رات بسر کرتا ہے۔ اسی نوع کی دوسری صورتیں برداشت کرتا ہے کہ زمین اور انسان سے اس کا ناٹھ قائم رہے اور وہ اس جگہ کو اس جگہ کے بایوں کو بے حد قریب سے جان سکے، سمجھ سکے۔ وہ جان جاتا ہے وہاں کے کنکروں سے لے کر آسمان تک اور حشرات الارض سے لے کر انسان تک ہر شے کو تجسس سے دیکھتا ہے۔ اس عمل میں اپنی شناخت اپنی دریافت کے امکانات پیدا کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ پرانی یادوں کو فلیش بیک میں یاد کرتا ہے بعض اوقات یہ یادیں سٹریٹ ایج اختیار کر لیتی ہیں۔ بیانیہ شعوری رویں پہنے لگتا ہے۔ وابستگیوں کے اظہار میں ایک رومانی سا اداس پن طاری رہتا ہے کہ سب دائمی نہیں۔ پھر ایک عجیب سیٹی سیٹی، لذت دینے والی کسک، چاہے وہ ونس کی عطار کردہ ہو یا شاہ بوم کی یا پیرس کی — رہیگا ہو، مار گرتا ہو یا اپا بیج پاسکل، مستنصر کو ادا کی اور کسک کا تحفہ ضرور ملتا ہے۔ جو وہ چپ چاپ ہمیں تھما دیتا ہے۔ موقع محل کی مناسبت سے مستنصر ان علاقوں کی تاریخ کا تر کا بھی ساتھ ساتھ اس مہارت سے لگاتا ہے کہ پتہ نہیں چلنے دیتا کہ جغرافیے کے ساتھ ساتھ تاریخ کا درس بھی دے رہا ہے اور یوں تاریخ جغرافیے کے آپس کے جائز ناجائز تعلق کو بھی ایکپوز کر دیتا ہے۔ حال ناگفتہ بہ ہو یا شگفتہ، مستنصر کی جس مزاج کہیں ساتھ نہیں چھوڑتی۔ محققوں اور عالموں کا کہنا ہے کہ سفر ناموں کی صف میں یہ انداز، ایک نئی طرح ہے۔ جو کہ بقول میرے، اے حمید، شفیق الرحمان وغیرہ

کو اپنے کچے میں ڈال کر، اچھی طرح ہلا کر کاغذ پرائٹ دیا ہے۔ یہ کوئی عیب کی بات نہیں۔ ہم چاہے مائیں یا نہ مائیں۔ لیکن ہم میں سے ہر ایک کسی نہ کسی کو یا بہت سوں کو اپنے کچے میں ڈال کر جوں نہ بنا دیتا ہے اور انفرادی اسلوب کو جنم دے دیتا ہے۔
 "نکلے تیری تلاش میں" کی تمام شگفتگیوں، خوبصورتیوں اور نئی طرحوں کے باوجود دو باتیں مجھے بہت کھلتی ہیں۔ پہلی مستنصر کا زیادہ نظر اور دوسری، لہو و لعب اور عورت کی طرف مستنصر کا رویہ۔

مستنصر اپنے عجبس کے باوجود تیسری دنیا کا باشندہ معلوم ہوتا ہے۔ بلکہ دسویں بارہویں دنیا یعنی پہلی دنیا سے بھی پہلے کا باشندہ معلوم ہوتا ہے۔ جس کے سیاسی اور تاریخی شعور نے ابھی ارتقاء کی ابتدائی منزلوں کی طرف پہلا قدم بھی نہیں اٹھایا، محض ہوا میں معلق خال خالی اخلاقیات کے رومانوی زاویے سے کسی معاشرے کی تاریخ۔ صحیح تناظر میں سمجھ آ سکتی اور نہ ہی اس کے عصری رویے۔ سیاست کے تسنے بڑے اور بھرپور تجربے کو اگر سیاسی اور تاریخی شعور کے حواس سے دیکھا۔ سمجھا، اور پرکھا نہ جائے تو اتنے وسیع تجربے کے ضائع ہونے کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔ لہو و لعب اور عورت کے سلسلے میں یوں لگتا ہے کہ مستنصر اپنے صحیح اور سچے جذبات گول کر گیا ہے۔ بڑی بڑی خطرناک قسم کی — سے لوں صاف پہنچ کر نکل جانا — یا حتیٰ کہ بطون دل سے ہاتھ روم سیکوئینس سے بھی مولانا نے یوں دامن بچایا اور اس بد قسمت بطن کے برہنہ کندھے کو اسی کی نائٹی سے دوبارہ ڈھانپ کر اتنے اطمینان سے غسل خانے سے باہر نکل آیا کہ حضرت کے اس رویے پر نفقے کے باوجود عیش و عشرت کرنے کو جی چاہتا ہے۔
 کمر و بیاں ہی اس ضبط کے حامل ہو سکتے ہیں کہ انہیں درودل اور اس کے ساتھ وابستہ قباحتوں کے لئے بیدار ہی نہیں کیا گیا اور شاید ان ہی ترغیبات کے حواس ہی سے فرشتے سے انسان بنا بہتر قرار دیا گیا ہے۔ عطا الحق قاسمی کا کہنا ہے کہ ہر سیاح اپنا سفر نامہ

کھتے دقت تھوڑا یا بہت جھوٹ ضرور بولتا ہے۔ غالباً اسی لئے سیاح ہمیشہ تنہا سیاحت کرتے ہیں کہ تحریروں میں ایک دوسرے کا جھوٹ نہ پکڑ سکیں۔ مارکو پولو اپنے بہت سے جھوٹوں کی بنیاد پر جیل میں ڈال دیا گیا تھا۔ اور بہت سی سچائیوں نے اسے قید سے نجات بھی دلوائی۔ ہو سکتا ہے مستنصر نے عورت کو لہو و لعب کے سلسلے میں اپنے تجربوں کی سچائی بیان کرنے کی جرأت اس لئے نہ کی ہو کہ زمانہ بدل چکا ہے۔ اب انسان سچائیوں کی وجہ سے قید میں جاتا ہے اور جھوٹ کی وجہ سے رہائی پاتا ہے۔ اس کے اپنے یہ تجربات کرنے کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ مختلف وجوہ کی بنا پر اپنی شرافت اپنی عفت، اپنی عصمت اور اپنی پاکدامنی کا بھرم رکھنا چاہتا ہے۔ اگر ان وجوہ میں سے کوئی وجہ نہیں کو پھر مستنصر کو میرا مشورہ ہے کہ کسی روز میرے کلینک آئے۔

ظاہر ہے کہ مجھ سے یہ توقع بھی کی جائے گی کہ میں صادقین کے بنائے ہوئے خاکوں کے بارے میں بھی کچھ کہوں۔ لیکن میں اس بارے میں کچھ نہیں کہوں گا کہ جلتا ہوں۔ سر درق تک تو خیر ٹھیک تھا لیکن پشت ورق سمیت تیس خاکے — مجھے ہی نہیں، اس سے ہر اس ادیب کو جلنا چاہیے۔ جو ایک بین الاقوامی شہرت کے حامل مصور سے اپنی کتاب کے تشریحی خاکے بنوانا چاہتا ہے۔ خبر نہیں مستنصر نے صادقین کو کیا پلا کر اتنے ڈھیر سارے خاکے بنوائے۔ ورنہ کامیو سے مستنصر تک کا سفر اتنا مختصر نہیں۔ البتہ صادقین کی ایک جرأت زمانہ کی داد دیئے بغیر نہیں رہ سکتا کہ مستنصر نے تو جہاں کسی خاتون کے کندھے سے بھی کپڑا سرکا ہوا دیکھا، فوراً نظریں جھکا کر جھپکتے ہوئے اسے اسی کپڑے سے ڈھانپ دیا۔ لیکن صادقین کو جہاں بھی، ذرا بھی موقع ملا ہے، وہ بلا جھجک، نظریں اٹھا کر، کندھے سے پھسلے ہوئے اس کپڑے کو ناف تک لے آیا ہے۔

پیرس، ۲۰۵ کلومیٹر

اردو میں بہت سے الفاظ کے علاوہ ایک اور لفظ ٹری دست کا حامل ہے۔ اور وہ لفظ ہے، چال۔ چال ڈھال کا اچھا استعمال چونکہ زیر نظر پیرس ۲۰۵ کلومیٹر کے تجزیاتی مطالعہ کے ردیف قافیے میں فٹ نہیں بیٹھتا اس لئے ہر دو اقسام کی چالوں سے قطع نظر دوسری چال / چالوں کے حوالے سے پیرس ۲۰۵ کلومیٹر اور محمد اختر موز کا کوسوٹی پر رگڑا جاسکتا ہے۔ معاف کیجئے گا، یہ رگڑنا میری مجبوری ہے ورنہ رگڑنے کے بغیر فاضل نقادوں کی صف میں شامل نہیں ہو سکوں گا۔ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ زیر تحریر مضمون کی ابتداء کا تعلق زیر نظر تصنیف سے ہے نہ اس کے مصنف سے۔ اور میں کتاب کے بارے میں کچھ کہنے سے پسپے کئے کوئی چال چل رہا ہوں۔ اگر چال چلنے میں چال بازی کے غالب عنصر کی وجہ سے تاریخی طور پر یہ فعل مذکور قرار نہ پاتا تو شاید میں اس میں ملوث ہو جاتا۔ حالانکہ فی زمانہ جو تاریخ کا انتہائی اہم حصہ بننے کے تمام جراثیم رکھتا ہے، چال چلنا انتہائی مثبت نتائج کا حامل ہوتا ہے۔

تاریخ میں اور بعض حالات میں جبرائیلے میں بھی جب زمانہ چال قیامت کی چل جاتا ہے تو اٹھ کر دوڑنا پڑتا ہے ورنہ نہ دوڑنے والے کا حشر ہو جاتا ہے۔ اس صورت حال میں سر کی مار کام آجائے تو آجائے کہ بیچ ملک کے سر کے ساتھ سر ملا کر پون کی چال چل کے وقت کاٹا جاسکتا ہے۔ ایک چال انس کی ہے جو صرف ہنسوں کے لئے مخصوص ہے۔ کوئی اور یہ چال چلے تو ہنسوں سمیت بیشتر جاندار بڑا مان جلتے ہیں۔ لیکن قربان جانیے اس چال کے

جو سب کا آئیڈیل ہے، سب سے زیادہ آسان، عمومی، قابل ستائش چنانچہ بادشاہ کے جسے چلنے کے لئے بادشاہ سے لے کر فقیر تک نہ صرف منظوری دے دیجئے ہیں، بلکہ خود بھی چلتے ہیں جس کے چلنے پر کسی کو پتہ ہی نہیں چلتا کہ وہ کس کی چال چل رہا ہے کہ سب کی چال وہی ہوتی ہے۔ حتیٰ کہ اس چال کے اصلی مالک بھی کم ظرف ہنسوں کی طرح معترض نہیں ہوتے۔ یہ چال ہماری امتیازی خصوصیت ہے، ہماری ذہنی عظمت کا نشان ہے۔ ہمارے معاشرے کی شناخت ہے۔ اور چونکہ عام طور پر ادیب کو معاشرے ہی کا فرد اور اس کی تحریروں کو معاشرے کا بیرونی شریک سمجھا جاتا ہے۔ اس لئے معاشرے کی چال عام طور پر ادیب کے چلن میں ڈھل جانا کوئی اچھے کی بات نہیں۔ اس منطقی یا تلازمے کے وسیلے سے اگر ہمارے بیشتر شاعر نثری نظم، بیشتر نثر نگار نثریے، بیشتر افسانہ نویس، جدید افسانے مثنوی کے سفر نامے لکھنے کے بھی درپے نظر آتے ہیں تو خاموش اکثریت یعنی قاری کو اندر ہی اندر کڑھنا نہیں چاہئے کہ بھیڑ چال ایک انتہائی معصوم سی چال ہوتی ہے جس میں جان تو ہاں لگتی ہے لیکن ہنس چال واسے کوتے ایسی شرمساری مقدر میں نہیں ہوتی۔ جب ہر بولہ بولہ حسن و حسن پرستی شعار کر لیتا ہے تو حسن و ہوا ہو جاتا ہے اور ہوس بھی، ہر مسافر ادیب جانے کیوں سفر کرنے کے بعد سفر نامہ لکھنے کو اپنے فرائض منصبی میں شامل کر لیتا ہے۔ اگر ایسے ادیب جو مختلف سینما رول کے سلسلے میں یا ہر اقسام کے سرکاری، غیر سرکاری سرمائے سے، یعنی اپنا مال بکری کے بغیر ملک ملک پھرتے ہیں تو انہیں چاہئے کہ اپنی رپورٹیں کاروائیاں یا اگر ہڈ باقی ہو بائیں تو رپورٹ تیار بھی، محض اپنے سپانسرز تک محدود رکھا کریں تاکہ اردو ادب اپنی خاموش اکثریت سمیت اندر ہی اندر کڑھنے سے بچ جائے، البتہ وہ ادیب جو ادیب پہلے ہیں اور مسافر بعد میں، اگر اپنے تجربات کو اردو ادب اور اس کے قاری کے مفاد کے لئے رپورٹ تیار کی صورت احاطہ تحریر میں لے آئیں تو قابل برداشت ہو سکتے ہیں لیکن اب ہر کوئی تو قرۃ العین سیدر تو نہیں ہو سکتا۔ داد دیجئے قوم نظر صاحب کو کہ وہ

اپنے ایک نامے میں سفر، سیاحت، رپورٹاژ، تاریخ، جغرافیہ سب کی ٹوٹی فروٹی بنا کر چھپا سکتے تھے۔ لیکن انہوں نے اپنے جامع تجربے کو کہ جو سات صدیوں کے گرد محیط ہے، میرے ناقص علم کے مطابق محض سینہ بہ سینہ چلانے پر اکتفا کیا۔ یہ صبر کی انتہا ہے، لیکن ضرورت اس بات کی ہے کہ اس جامع اور مختصر ترین زبانی نامے کو صفحہ قرطاس پر محفوظ کر لیا جائے تاکہ آنے والے نسلوں کے لئے عبرت کا سامان بنے۔

یورپ کے سفر کے دوران پیرس میں سب قیوم صاحب ٹراں پال سارتر کو زیر کرنے کے علاوہ ہسپانیہ کی مشہور مسجد واسے شہر میں پہنچے تو حضرت علامہ اقبالؒ کی تقلید میں مسجد قرطبہ میں نماز ادا کرنے کی خواہش بیدار ہو گئی۔ سونے پر سہاگہ یہ کہ دن جمعہ کا تھا اور وقت بھی جمعے کا۔ پلوہ چھتے پچھاتے، تنگ گلیوں سے گزرتے ایک مقامی باشندے سے استفادہ پر پتہ چلا کہ ساتھ والی تاریک سی گلی میں جو بوسیدہ سادہ دروازہ ہے مسجد میں کھتا ہے۔ قیوم صاحب مسجد قرطبہ میں تھے۔ سامنے خستہ سادہ لان اور درجہ چھٹی ہوئی مسجد کی عمارت، جو لوح کٹاں تھی۔ آس پاس نہ کوئی بندہ تھا نہ بشر۔ حیران ہوئے کہ جمعہ کا وقت ہو گیا ہے نمازی کہاں ہیں۔ اتنے میں انہیں حمد گاتے بچوں کی آواز سنائی دی۔ انہوں نے پٹ کر دیکھا۔ بچے قطار در قطار پادری کی قیادت میں دالان پار کر رہے تھے۔ قیوم صاحب نے بلا دھڑک جا کر اس پادری سے پوچھا — ”یہاں مسیح کانگری گیشن یعنی مسلمانوں کا مذہبی اجتماع کہاں ہوتا ہے؟“ پادری نے سر اپا حیرت بن کر سوال کیا — ”آپ مسلمان ہیں؟“ قیوم صاحب کا جواب اثبات میں سن کر اس مردود نصرانی نے ہلکا سا تبسم کیا اور گویا ہوا — ”تو پھر آپ ذرا دیر سے پہنچے، یہی کوئی چھ سات سو سال بعد —“

جس طرح نثری نظم، انشائیے اور جدید افسانے کی حتمی تعریف ان کے دائمی نہیں کر پائے۔ اسی طرح مسافریں، سیاحین وغیرہ بھی اپنے ناموں کی حتمی تعریف نہیں کر پائے۔ معاملہ اسی سے پیٹ جاتا کہ کسی صنف کی حتمی تعریف یا بد تعریف ضروری نہیں ہونی چاہیے تاکہ

صنفی شادون ازم سے کہیں تو بچا جا سکے۔ لیکن اختر صاحب کی تصنیف کے ابتدائی یعنی ”پہلا قدم“ میں کئے گئے وعدوں نے مسئلے کو سنجیدہ بنا دیا۔ میں نے تو پیرس، ۲۰۵ کلومیٹر کی تقریباً رونائی کے کارڈ کو پڑھ کر اسے سفر نامہ مان لیا تھا۔ اختر نے زبانی مجھے بتایا تھا، کہ وہ سیاحت نامہ لکھ رہے ہیں۔ میں اُن کی تصنیف کو سیاحت نامہ ماننے پر تیار ہو گیا اور اگر ان کا کوئی منچلا عصری حریف اس تصنیف کو رو پڑتا رہی کہہ دیتا تو مجھے اس رنج آشنا دشمن پر ترس بھی آسکتا تھا۔ لیکن اختر کے تحریری دعوے نے کہ — میں مسافر نہیں ہوں۔ سیاح ہوں۔ میں نے سفر نہیں کیا بلکہ SUFFER کر کے سیاحت کی ہے۔“ پیرس، ۲۰۵ کلومیٹر سفر ناموں کی بھیڑ میں (بھگت کے نیچے زیر نہ ہوتی تو بھیڑ پڑھا جاتا) ایک اور سفر نامے کا اضافہ نہیں بلکہ یہ سیاحت نامہ — ہے، مجبور کرتا ہے کہ اس دعوے کی تصدیق یا تردید کی جائے۔

کیا یوں نہیں کہ سفر کرنے والوں کی منزل متعین ہوتی ہے۔ ان کے پاس رقم ہوتی ہے اور ہمہ اقسام کی سواربوں کے لئے ہنگام و غیرہ بھی — ؟ اس لئے کھننے کے ثوقین ایسے مسافر جو سفر نامے لکھتے ہیں اگر اس میں انسانی انداز اپنائیں تو حلقہ ارباب ذوق کی کارروائی معلوم ہوں۔ اور وہ شخص جسے صرف اللہ تعالیٰ کی بنائی دنیا دیکھنے اور اس کے بایوں سے گھٹنے مٹنے کا شوق ہو جس کے پاس زادِ راہ بھی اتنا ہو کہ پچ ہائیکنگ کے بغیر چارہ نہ ہو، یعنی زیادہ سے زیادہ اکتالیس ڈالر یا امام ضامن کا ایک ڈالر ملا کر بیالیس ڈالر ہوں۔ روح اور جسم کے ناطے کو قائم رکھنے کے لئے، کیمرو گیلے سے ٹسکائے، گوگلز لگائے، رک سیک کے بجائے سوٹ کیس لئے جہازوں اور ڈی بسوں سے اترنے چڑھنے اور ڈالر پہ ڈالر کش کرانے کے بجائے، خود مقامی طور پر رقم پیدا کرنی پڑے، خیرات کی شکل میں یا مزدوری کی صورت، محنت سے یا فراڈ سے رہتی ہوئی نشات کی سہکناگ سے بھی۔ تو ایسا مرد مجاہد سیاح ہوتا ہے اور جو تجربات وہ جس انداز میں بھی لکھے گا سیاحت نامہ ہوگا۔

لیکن اس تحقیقی کام کو محققوں پر چھوڑ دینا چاہیے۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ موصوف کہیں ان شوقینوں میں سے تو نہیں جو سفرنامہ لکھنے کے شوق میں اپنے خیالی تجربات کو، مختلف سفارت خانوں سے کہتا بچے اور لائبریری سے ان مالک کے تاریخ جغرافیے کے محلہ توپ گراں سے نکلے بغیر کئی سو صفحات سفرناموں کے نام پر بھر دیتے ہیں۔ اگر پہلا قدم یہ کئے گئے دعوے کو مشکوک نظر سے دیکھا جائے اور پہلے حرف کے کمر پیرس سے دو سو پانچویں کلو میٹر کے سنگ میل تک انتہائی احتیاط سے بھی پہنچا جائے تو اختر کے اس دعوے کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ انہوں نے واقعی سیاحت کی ہے اور محض ایک ایف ڈا سفر نہیں کیا ہے۔ البتہ میں ان کی ۲۵ ہزار کلو میٹر کی مسافتوں سے ۸۴۷ جنیوں سے ملاقاتوں، ۸۱ دلیوں اور چند بیچوں سے چاتوں کو کمپیوٹ نہیں کر سکا۔ اسے میں اختر کے دین و ایمان پر چھوڑتا ہوں، کہ یہ ثابت تو ہو جاتا ہے کہ جو کچھ انہوں نے کہا ہے سچ کہا ہے اور سچ کے علاوہ اور کچھ نہیں کہا ہے۔ ورنہ اختر ایسا پینڈا اگر چالاک سے کام لے، چاہے زبیر داستان کے سٹے ہی ہیں تو فوراً پکڑا جائے۔ سچ کی انتہا تو یہ ہے کہ موصوف اپنی سیاحت کے اختتام پر پیرس سے ۲۰۵ کلو میٹر دور سے ہی ایک حادثے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اگر وہ چلتے تو ہماری فٹن ٹن سے لئے بقائمی کوش و جواس پیرس پہنچ سکتے تھے۔ اور ہمیں بھی وہاں کی رنگینوں میں نہلا سکتے تھے۔

دراصل اختر کی پینڈر مصومیت، تجسس، تبحر اور بیرون ملک حالات کو اپنے ملک کے حالات سے مناسب جگہوں پر موازنہ ہی اس کی سیاحت نامے کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔ وہ بلاوجہ محض اپنی علمیت جھاڑنے کی خاطر کسی ملک کی تاریخ جغرافیہ بیان نہیں کرتے بلکہ اپنے ذاتی مخصوص انداز میں یعنی پینڈر و آنہ تازگی سے تاریخ، جغرافیہ، تہذیب، تمدن فضا اور مناظر کو اپنی ہڈی، واقعات اور محسوساتی کیفیات میں یوں بے تکان اور بے تکلفی سے بنتے چلے جاتے ہیں۔ جیسے ان کے آبائی علاقے کے لوگ چلکاریاں بناتے ہیں۔

تجربے اور واردات کا حقیقی بن یعنی سچائی اُن کے اسلوب کو جاندار بناتا ہے، عمق عطا کرتا ہے۔ غالباً اس لئے کہ خوش قسمتی سے اختر بنیادی طور پر سیاح ہیں، ادیب نہیں۔ اگر اس تفسیف کے حوالے سے ان کا شمار ادیبوں میں ہونے لگے تو یہ مستنصر حسین تارڑ کی طرح ادب میں ایک خوشگوار حادثہ ہوگا۔ خطرہ وہاں ہوتا ہے جہاں سفر کرنے والا بنیادی طور پر ادیب ہو اور سفر محض تفسیق طبع کی خاطر کر رہا ہو۔ ایسے بکھنے والوں کے سفر ناموں میں کہ انہیں بکھنے والے مسافر ہوتے ہیں، سیاح نہیں، افسانوی کینیاں اور تجربے کی عالمانہ، فلسفیانہ تفسیریں جعلی بن کے در آنے کے امکانات خواہ مخواہ پیدا ہو جاتے ہیں۔

زبان کی باریکیوں اور نثر کے مطالبوں سے بے خبری اختر کے لئے سودمند ثابت ہوئی ہے۔ جب وہ اپنے سادہ، برجستہ، بے جھجک، بے ساختہ، غیر مصنوعی، شگفتہ انداز میں "پیکِ نظر" جیسی تفصیل تراکیب استعمال کرتے ہیں تو اہل زبان کے پیکِ نظر کے لئے تضحیک کا سامان تو بن جاتی ہیں۔ لیکن میرے لئے ان کی تحریر میں اس قسم کے موقع بے موقع ٹوٹے اس صورت حال پر ایک باریک سی طنز کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ جب اختر اتنے جارح قسم کے جراح خود کو اپنے پیکِ طنز کا نشانہ بنانے سے نہیں چوکتے تو پھر دوسروں کو اس تیر سے شکار کرنا اُن کا حق بن جاتا ہے۔ صرف اسی پر بس نہیں ایک خوش مزاج، باشعور، اچھے ادارہ گرد کی گفتگو کی طرح ان کی تحریر میں موقع محل کے مطابق بے اختیار سوشل کومنٹ بھی در آتا ہے۔ ناصحانہ، مصلحانہ اور منبرانہ انداز میں نہیں اور نہ ہی ارادتاً بلکہ یوں جیسے کوئی کرن یہاں لشک کہ پھر وہاں لشک جائے اور آپ جانیں، سرگردوں میں سوشل کومنٹ مجھ ایسوں کی کتنی مرغوب غذا ہوتی ہے۔

چاہئے تو یہ تھا کہ میں اپنے اس تجزیاتی مطالعے کے دوران مناسب جگہوں پر اختر کی تحریر کے نمونے پیش کر کے اپنی آرا کا جواز مہیا کرتا۔ لیکن اس میں مجھے بڑی کوفت ہوتی ہے۔ آخر مجھ میں اور سراج منیر میں علی الترتیب آسمان اور زمین کا فرق ہے۔ لہذا میں

ان کی تحریر کے چند نمونے اکٹھا ہی پیش کرتا ہوں۔ آپ انہیں موقع محل اور اپنی سوچ کے مطابق مناسب جگہوں پر رکھ کر پڑھ لیجیے۔ ان اقتباسات سے ایک بڑا فائدہ بھی ہو سکتا ہے کہ شاید انہیں یک جا پڑھنے سے ان اصحاب کی آتش شوق بھڑک اٹھے جو بصورت دیگر ناک بھوں چڑھائے رکھیں اور اخترا سے سیاح کی تحریر کی خاطر اپنے ان سرد و اہم اعزاء کو اتارنا گوارا نہ کریں۔ — دراصل مجھے بھی اقتباسات پیش کرنے کا خیال دو تہائی کتاب پڑھ کر آیا۔ دیر آید درست آید کہ اب صرف ایک تہائی کتاب سے اقتباسات پیش کر رہا ہوں ورنہ ساری کتاب سے اقتباسات درج کرنے کے لئے ایک اور کتاب ترتیب دینے کی ضرورت پیش آجاتی۔

اقتباسات

جب مجھ سے نہ رہا گیا تو میں نے اپنا شک و در کرنے کے لئے اکبر کے کان میں سرگوشی کی۔ وہ نابکار حسبِ حادث گرج کر بولا: ”اے تجھے کیوں یقین نہیں آ رہا کہ میسرور پور پور کا صدر رہ چکا ہے اور پورے ایک سال تک صدر رہ چکا ہے؟“

”صرف ایک سال تک صدر؟ یہ کیسے ہو سکتا ہے؟“ میں نے مزید پریشان ہو کر پوچھا۔

”سارے بے کار میں بحث کئے جاؤ گے۔ بتا رہا ہوں تاکہ اس ملک کے آئین کے مطابق یہاں صدر ہر سال بدلا جاتا ہے؟“ اکبر نے قدرے اکتا کر بتایا اور پھر مہری پریشانی کا فرانسیسی ترجمہ ان کو بھی سنا دیا۔ ”نہیں پر وہ سابق صدر مجھے گھورنے لگا۔ مارے خوف کے مہرے تو پسینے جھوٹ گئے، اور جھوٹے بھی کیوں نہ۔ اپنے ملک میں تو چھوٹے موٹے سرکاری اہلکار کو ہی ناراض کرنے پر چار چھ ہینے کی جیل تو ہو ہی جاتی ہے۔ اور یہاں میں ایک پرانے ملک کے سابق صدر کو ناراض کر بیٹھا تھا۔“

تیسری دنیا کے شہریوں کا یہ المیہ ہے کہ وہ پرانے دیسوں میں بھی تیسرے درجے کے شہری ہوتے ہیں اور اپنے دیس میں بھی -

ان فارموں کی گائیں بڑی صحت مند ہوتی ہیں کیونکہ انہیں اپنے ملک کی بیگمات کی طرح بڑے لاڈ پیار سے پالا جاتا ہے۔

مجھے دیکھ کر وہ (یعنی اکبر) خاصا کھینا ہوا۔ کیونکہ ہم پاکستانی بھیک مانگنے سے نہیں شرماتے، قرض مانگنے سے نہیں گھبراتے۔ البتہ محنت کر کے کمانے پر ضرور نام ہو جاتے ہیں۔

مگر سوڈن کی طرح یہاں بھی جنسی جرم یورپ کے دوسرے ملک کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوتے ہیں۔ مثلاً لڑکیوں کو اغواء کر کے ان سے جنسی جبر تو ہر ملک میں ہوتا ہے۔ مگر اس امن پسند ملک (یعنی سوئٹزرلینڈ) میں دو لڑکیوں نے ایک لڑکے کو اغواء کر کے اس سے جنسی جبر کیا۔ اس ٹپے مجروح لڑکے کی خبر سن کر ہم نے تو ہر لڑکی کو اشتعال دلانے کی پوری کوشش کی تاکہ ہم پر بھی کوئی اس قسم کا لطیف جبر کرے۔

کوہ ایلپس کے برفانی سلسلے یورپ کے نقشے پر پیپر دیٹ کی طرح رکھے ہوئے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگر یہ پہاڑ نہ ہوتے تو یورپ پہلی ہی آندھی کے ساتھ اڑ کر افریقہ میں جا گرتا۔

”یہ سب لوگ مجھے یوں گھور گھور کر کیوں دیکھتے ہیں اور یہ لڑکیاں مجھ سے کیا پوچھ رہی ہیں؟“ میں نے غریبہ طور پر مس شنتال سے پوچھا۔ ”یہ سب لوگ تمہاری براؤن (گندمی) رنگت

سے بہت متاثر ہیں۔ اور یہ لڑکیاں پوچھتی ہیں کہ ایسی رنگت پانے کے لئے تم نے کونسا
 نوشن استعمال کیا ہے؟ "مس شتال نے بتایا: میری آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھا گیا۔ میرے
 حسین احساسات کی لڑیاں اس جھٹکے کے ساتھ ٹوٹیں کہ میں بوکھلا گیا۔ اور بلاوجہ مشتعل ہو کر
 ان مسکرموں پر برس پڑا۔ "تم لوگ مکار ہو۔ ایک طرف تو رنگ براؤن کرنے کے لئے جان جوکھو
 میں ڈالتے ہو اور دوسری طرف براؤن (ایشیائی) سیاہ (افریقی) اور پیلی (جنوبی ایشیائی) انگوں کی جان
 کے دشمن ہو اور انہیں ختم کرنے کے لئے جیسا کہ منصوبے بنائے رہتے ہو۔ جب میں یہ نفرت
 کی آگ اگل چکا تو نہ جانے دوستی، امن اور انسانیت کے کتنے ننھے مرجھاپکے تھے۔ میں
 اپنی ہی نظروں میں اتنا گرا کہ لمحہ بھر پہلے والا آٹھ فٹ پانچ انچ کا دروازہ قمارت سکڑ کر بحقیقت
 بن گیا۔

میو وارڈ کفوست کے ریسٹورانوں اور فہوہ خانوں میں بلا کی بھڑ ہوتی ہے۔ یہاں کرسی پر
 قبضہ مناٹری ہی خوش قسمتی کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ جس کو ایک دفعہ یہاں کرسی مل جائے وہ
 کرسی سے ایسی طرح سیریش ہو جاتا ہے جیسے ماکم اقتدار کی کرسی سے بے ملگیر ہو جاتے ہیں۔ پھر
 کرسی پر قبضہ جمانے والے سے پکس بھی نہیں چھڑا سکتی۔ کیونکہ روایتی طور پر پولیس نے ہمیشہ
 قابض ہی کا ساتھ دیتی ہے۔

ایک گل پنچادر کرنے والی گلبدن اور غنچہ دین کا گل پنچادر کرنے کا انداز یہیں کھا گیا۔
 چنانچہ سب کچھ بھلا کر ہم اس ٹرک کے پیچھے پیچھے ہوئے۔ ہم ساہونگاتما شاہی اس کو بھی بھلا
 کہاں نصیب ہونا تھا۔ چنانچہ گاہے گاہے وہ ہماری طرف بھی پھولوں کی پتیاں پھینک دیتی اور
 ایک آدھ مکرابٹ سے بھی نواز دیتی۔ ادھر ہم تھے کہ دیوانے ہوئے جا رہے تھے۔ تالیان
 پیٹ پیٹ کر ہتھیلیاں لال کر لیں۔ شور مچا کر گلا خراب کر لیا۔ اس جادو گرنی کا ٹرک بھی چلتا

رہا اور ہم بھی چلتے رہے۔ گویا ہماری وہی مثال تھی۔
 جیج پرانی تے احق پئے جھوٹ لہ تے دیاں گتھے

ان خانوں کے دل میں اداسیاں اور ان ادا سیوں میں ڈوبے فلمینکو گیت جب
 خانہ بدوشوں کے گلوں سے نکلتے ہیں تو ہر سوادا سیوں، جرائیوں اور دکھوں کی برسات ہونے
 لگتی ہے۔ ان پُرسوز گیتوں میں گٹار کا ساز شامل کر کے خانہ بدوش جب کیٹائنٹس، چٹکیوں،
 تابیوں اور ایڑیوں کے آہنگ پر فلمینکو نایح شروع کرتے ہیں تو نڈیوں کی روانی رُک جاتی ہے۔
 جھرنوں کا شور دب جاتا ہے۔ پہاڑوں کا غرور جھک جاتا ہے اور دریاؤں کا بہاؤ تھم جاتا ہے۔
 فلمینکو نایح دنیا کا واحد نایح ہے جس سے مرد کی مردانگی پر عار نہیں آتی بلکہ نکھر جاتی ہے۔

صبح کی کڑی کافی کے بعد جب خانہ بدوشوں کا خاندان مزدوری پر جانے لگا تو میں بھی
 مثلاً ان کے ساتھ ہولیا۔ مگر دباں پہنچتے ہی معاملہ سیریس ہو گیا۔ بدھ نظر جاتی تھی اپنی ہی
 طرح۔ بے لوگ مزدوری پر جٹے ہوئے تھے۔ ان مزدوروں میں کثیر تعداد بیبیوں کی تھی۔ بیبیوں کا
 ساتھ ہر نو مشکل کام آسان لگتا ہے اور پھر انگریزی چنتی بیبیوں کو دیکھ کر میرے اندر سویا ہوا
 مولا جٹ بھی تو باگ اٹھا۔ کیونکہ اسی طرح کے منظر پنجابی فلموں والے بھی تو پیش کرتے ہیں۔
 کپاس چنتی اہڑ ٹیاریں، گھوڑے پر سوار جاگیردار کا بیٹا، ہائی جمپ کر کے ناچتی صحت مند
 بے دردین۔ جاگیردار کے بیٹے کی چھٹر چھڑا اور پھر مولا جٹ کی دھاڑ۔ ادے میں ٹوٹے کر دیاں
 گا۔ لڑکی کا داہانہ عشق، ایک چوندا چوندا گا نا اور تمت ہانجر۔ مگر اس باغ کے
 جاگیردار نے اس طرح کی کوئی حرکت نہ کی۔ رجسٹر پر میرا نام بچھا اور ٹوکے سے اٹھانے پر میری
 ڈیوٹی لگا دی۔

راستے بھر بڑی بی اشاروں کی زبان میں گفت کرتی گئیں اور میں سامان سیت سر
بلا ہلا کر شنید کرتا گیا۔ اس طرح سفر بھی کٹا گیا اور گفت و شنید بھی ہوتی گئی۔

میں نے ایک بڑی بی سے کبوتروں کے چوگے کا پیکٹ خریدا۔ کبوتروں کو چوگا
ڈالنا یورپ میں سخاوت کا معزز انداز سمجھا جاتا ہے۔ چنانچہ میں کبوتروں کے ایسے غول
کے پاس پہنچا جہاں کبوتر نواز حسینوں کا جبرمٹ تھا۔ کبوتروں کو دانہ ڈالنا تو محض ایک
بہانہ تھا۔ اصل مقصد تو حسینوں کو دانہ ڈالنا تھا۔ مگر بچانے کیوں ہر حسینہ نے میری
اس سخاوت کو نظر انداز کیا۔ حالانکہ اس سخاوت کے لئے میں نے اپنی بومق سے کہیں
زیادہ قربانی دی تھی۔ ورنہ اس رقم سے تو میں ڈیڑھ فٹ لمبی روٹی اپنے چوگے کے لئے
خرید سکتا تھا۔ پس تو یہ ہے کہ حسینوں کی بے رخی سے تنگ آکر میں کبوتروں سے حسد
کرنے لگا تھا۔

اس چوک کی دد چیزوں میں میں نے سنگ مرمر کی بہتات پائی۔ محلوں میں اور
حسینوں کے سینوں میں۔ نج سنگ مرمر۔ مگر مرمر کو جینا تو سیاحوں کا نصیب ہوتا
ہے۔ کبھی نظاروں پر مرنا اور کبھی حسینوں پر۔

حیرت ہے، مستنصر حسین تارڑ کے ”نکلے تیری تلاش میں“ کے زمانے سے لے کر
محمد اختر مونس کا ”پیرس ۲۰۵ کلومیٹر“ کے دوران یورپی سیناؤں میں اتنی بڑی تبدیلی !
”نکلے تیری تلاش میں“ کا زمانہ وہ تھا جب یورپی بیبیاں مستنصر کے گرد پھڑک پھڑک کر گرتی
تھیں اور ہمارا نیک بیبا، شرمیلا ہیرو مستنصر، نظریں جھکا کر ان کے برہنہ کاندھوں کو ان ہی
کے دامنوں سے ڈھانپتا تھا۔ جاتا تھا اور کہاں ہمارا بے باک ہیرو ”پیرس ۲۰۵ کلومیٹر“

کے دور میں یورپی حسیناؤں کے ایک ٹپیک نظر کے لئے ترس گیا۔ نسوانی برہنہ کندھوں کو ڈھلپنے ایسی مشتبہ سی حرکتوں پر چونک کر میں نے مستنصر کو مشورہ دیا تھا کہ سیکر کلنک آکر طبی معائنه کرائیں تاکہ پھر وہ کبھی یورپ کی جانب کسی کی تلاش میں نکلیں تو ان کے طبیب کو یعنی مجھے شرمندگی نہ اٹھانی پڑے۔ اب میری درخواست ہے کہ یورپی برادری کا کوئی سپانسر SPONSOR کرے تاکہ یورپی (یعنی مغربی یورپی) حسیناؤں کا طبی معائنه کروں اور انہیں اپنے بیش قیمت مشوروں سے نوازوں تاکہ جب ہمارے نو برد، بے باک، شنیہہ جواں ہیرو، اختر پیرس سے ۲۰۵ کلو میٹر دور سے ہی حادثے میں بے ہوش ہو جائیں تو ہوش میں آنے پر مایوس نہ لویں اور یورپی (مغربی یورپی) حسیناؤں کو شرمندگی کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ یوں یورپی برادری میری فوارش سے کم از کم ایک خفت سے تو بچے گی۔ میں وعدہ کرتا ہوں کہ واپسی پر کوئی سفر نامہ نہیں لکھوں گا۔ اور اپنے SPONSORS کو وہاں کی حسیناؤں کی صرف طبی رپورٹ ہی پیش کر دوں گا۔

ایک احرى بات۔ ایسے تجزیاتی مطالعوں میں مصنف کی ذات کے بارے میں کچھ نہ کہا جائے تو استنباط میں گڑبڑ ہو جاتی ہے۔ اس مضمون کے اس ستم کو دور کرنے کے لئے مجھ پر لازم ہے کہ میں مصنف کی ذات کے بارے میں بھی کچھ کہوں۔ مضمون کی طوالت کے خطرے کے پیش نظر انتہائی اختصار سے کام لوں گا۔ اور صرف یہ عرض کرنے پر اکتفا کروں گا کہ مستنصر کی ذات کی طرح اختر کی ذات بھی عجیب و غریب، انتہائی دلچسپ اور ایک خاص قسم کی ننگی کی حامل ہے۔ یعنی اگر مستنصر حسین اپنی ذات میں تاثر ہیں تو مجھ اختر بھی اپنی ذات میں موزنکا ہیں۔

مصنوی ۶۲ء

شاکر علی — سیاہ ، سبز ، سرخ

امیر احمد پرویز

استاد اللہ بخش

منٹو ، چمن درن

اسلم کا کمال

مصورى ۶۶۲

پاکستان میں گزشتہ پندرہ سال کے دوران کی گئی مصوری کا جائزہ لینے میں مجھے مشکل یہ پیش آرہی ہے کہ اس جائزے کا آغاز کہاں سے کروں۔ پاکستان کی ثقافتی جڑوں کے بارے میں اور اس کی تہذیب کے سلسلے میں ہٹری کے تعین میں خاصی گرم بجلیں چل رہی ہیں۔ بعض حکماء کے خیالات پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ محمد بن قاسم سے پیشتر برصغیر ایک اندلی ویرانہ تھا۔ بعض، ۱۹۴۷ء کو پاکستانی آدم کا سال گھر دانتے ہیں۔ اگر یہی بات ہوتی تو کام بہت آسان ہو جاتا۔ میں بھی ہوا میں معلق تہذیب، ثقافت اور فن کو الفاظ اور الٹی سیدھی منطق کی طنابوں سے جیسے کیسے زمین کے باندھ دیتا۔ لیکن بعض حکماء یہ بھی تو کہتے ہیں کہ محمد بن قاسم سے پہلے بھی کچھ تھا۔ گو اسی کے طور پر وہ ہٹری، آرکیالوجی حتیٰ کہ انسٹیٹوٹ پالوجی تک کو میدان میں سے آتے ہیں۔ میانہ رودان شوریدہ باد کہہ رہے ہیں کہ بھٹی، ہندوستان کی تقسیم کے بعد اگویا ہماری آزادی کے بعد نہیں، سٹیشنری، ریل کے ڈبوں، پولیس اور فوج کی طرح اپنے حصے پر قانع رہو۔ اختتامیہ اور دیگرہ تو ادھر رہ گئے۔ تم ہڑپہ، موہنجو ڈھرو، ٹیکسلا، مینامتی، رنگامتی سے لو دیکھو ہم کتنے امیر ہیں! تاج محل ادھر رہ گیا تم بادشاہی مسجد سے گزارہ کر لو۔ حضرت خواجہ حسین الدین چشتی کا قیام وہاں ہی لیکن سرکار داتا گنج بخشؒ تو یہاں ہیں، دغیر ہم۔ آزادی کے پندرہ برس بعد ان چھ میگوئیوں کی صورت اور بھی کنفیوز ہو گئی ہے کہ اسلام کے حوالے سے فنون لطیفہ، خاص طور پر صنم تراشی، شبیہی مصوری، رقص اور موسیقی بھی متنازع صورت اختیار کرتے جا رہے ہیں۔ ڈرامہ تو ہمارے ہاں پیدا ہی حالت نزع میں ہوا ہے۔ لیکن کٹر طہارت پسند

کہیں اُسے آکسیجن ٹینٹ سے نکال کر روڑی پر تو نہیں پھینک دیں گے۔ ان تمام فنونِ قبیحہ سے اسلام کو کہیں خطرہ تو لاحق نہیں ہو جائے گا؛
 AND VICE VERSA جیسے
 انگریزی میں کہتے ہیں۔

اس صورت میں جبکہ جغرافیہ بالکل واضح ہے اور ہٹری، آرکیالوجی اور انتھروپالوجی کو کنفیوز کیا جا رہا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگرچہ ہم اپنی ضرورت کے مطابق شتر مرغ بننے کے آسان اور مجرب نسخے کے عادی ہو رہے ہیں، پھر بھی تاریخ کی کسی شخصیت یا واقعے کو نصابی کتابوں یا روزمرہ سے (بوجہ) نکال دینے سے اس کے اثرات اور نتائج سے بچا نہیں جاسکتا۔ تاریخ کی نفی نہیں کی جاسکتی، اسے بدلا نہیں جاسکتا اور نہ ہی تاریخ کے دھارے کو ذاتی مفادات کے حساب کتاب سے متعین کیا جاسکتا ہے۔ تاریخ تو ہماری ایسی حرکات کے باوجود اپنے اثرات اور نتائج مرتب کرتی ہی رہے گی۔ کسی بھی عصر کے فن، فن پارے کا جائزہ لینے کے لئے، اس کے ارتقاء اور نشوونما کی جانکاری کے لئے مجھے آزادی سے پہلے کی تاریخ فن کی طرف رجوع کرنا پڑے گا۔ جو کہ مشترک ہے اور اس کے لئے میں ڈیپلو بی آرچر سے استفادہ کروں گا۔

انیسویں صدی کے آخر میں یورپ میں مصوری کے آسمان پر ایک طوفان اُٹا ہوا تھا۔ مینے، مونے، پساردا اور سورات وغیرہ اپنے اپنے انداز میں روشنی کے جادو کو قابو کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ دان گوا اپنی اندھی جذباتیت کو جاپانی بکیر میں آزاد کرنے میں مصروف تھا۔ سیزان مصوری کے سارے گذشتہ تصورات کے بے نیٹے اُدھیر رہا تھا۔ ناردے میں منٹش ایکسپریژنزم کی بنیاد استوار کر رہا تھا۔ گوگاں منطقہ حارہ کی قدیم دنیا میں خوبصورتی اور سراسر دریافت کر رہا تھا۔ اگرچہ اس وقت ہندوستان میں منلیہ مصوری دم توڑ چکی تھی لیکن کانگریہ اور راجستھانی سکول میں اس کی تھوڑی جان ابھی باقی تھی۔ ۱۸۷۰ء کے آس پاس یہ سکول بھی متروک سا سرمایہ بن کر رہ گئے تھے۔

۱۸۳۴ء میں میکالے نے ہندوستانی کلچر کے بارے میں یہ بھی کہا تھا — طب اور علم نجوم جس پر برطانوی سکولوں کی لٹریاں بے اختیار قبضے لگا دیں، منہل تاریخ، مہل کلچر، مہل طبیعات اور مہل مابعدالطبیعات۔ یہ ہندوستان کا سرمایہ ہیں۔ اسی لارڈ نے برطانوی سرکار کو یہ مشورہ دیا تھا — ”ایک ایسا طبقہ پیدا کر دیا جائے جس کا رنگ اور فنون تو ہندوستانی ہو مگر ذہنی اور نظریاتی لحاظ سے اس کا کردار انگریز ہو“ اس کا مشورہ ایسٹ انڈیا کمپنی نے قبول کر لیا اور ۱۸۵۳ء میں ہوم گورنمنٹ کے سرچارلس ٹریولین کے اس کو سامراجی حکمت عملی کی بنیاد بنا کر باقاعدہ پالیسی کی شکل دینے کی کوشش شروع کر دی۔ اس نے کہا — ”ہم یہاں ہندوستان میں وہی تجربہ کر رہے ہیں جس میں کہ رومیوں نے یورپی اقوام کو یکایک تہذیب یافتہ کر دیا تھا۔ انہوں نے ان قوموں کو رومی رنگ دے کر اپنے ساتھ ہی لایا تھا۔ ہندوستانی ہمارے لئے وہی حیثیت رکھتے ہیں جو ہماری رومیوں کے لئے تھی۔“ نتیجتاً بنگال، بمبئی اور شمالی ہندوستان میں ایک نئی مڈل کلاس نے جنم لیا، جو انگریزی خیالات اور طرز زندگی کو اپنانے کے بعد اپنی روایت سے نفرت کا اظہار کرتے تھے۔ ۱۸۹۶ء کے قریب رابندر ناتھ ٹیگور کی کوششوں سے بنگالیوں میں اپنی زبان، ادب فن اور ثقافت کے گہری دلچسپی پیدا ہو گئی۔ پھر بھی برطانوی اقدار زندگی نے ہماری سماجی اور سیاسی زندگی کا بیچا نہ چھوڑا۔ ہر بات میں بندر نکالی کہتے رہے اور ہمارے لباس، ہمارے جذبے، ہماری سوچ حتیٰ کہ ہمارے خون اور نسل تک میں دوغلا پن آگیا۔ (سی آر واس)

تو فن کہاں بچتا۔ ادب، سائنس، فلسفے وغیرہ میں انگریزوں کو شدید احساس برتری تھا۔ لیکن فن مصوری کی طرف ان کا رویہ میانہ روی کا تھا۔ اٹھارہویں صدی کے آخر میں ہندوستانیوں نے اپنے آقاؤں کی خوشنودی کی خاطر بازار، سواریوں، میلے، دیوتا، فطری مناظر، پھول، پرندے (کوئے) جانور (بھینس، گائے) وغیرہ کی تصویر کشی شروع کر

دی۔ مقامی مصوروں کو آقاؤں نے آبی رنگوں کی صحیح تکنیک سکھائی تاکہ وہ ان کے لئے
پُر اسرار اور PICTURESQUE اندیا اس صحیح تکنیک میں پینٹ کر سکیں۔

نتیجے کے طور پر ایسا اسلوب ظہور میں آیا جو ہندوستانی منی ایچر اور برطانوی خواتین کے
ڈرائنگ روموں میں پائی ہوئی سیکچنگ تکنیکوں کا امتزاج تھا۔ ۱۸۸۵ء میں سر مونٹرویلیم نے
ناک بھوں چڑھا کر کہا — ہندوستان میں کوئی خوبصورت میموریل نہیں۔ کوئی اچھا بت
نہیں۔ جتنی کہ دیوتا بھی کمریہہ المنظر ہیں۔

ہندوستان میں مقیم انگریزوں کی کثرت ایسی تھی جو ہندوستانی فن کی دسترس
سے بہت دور تھے۔ تاہم خصوصی دکتورین ہند کے ادنیٰ طبقے میں رسکن کی طرح ایسے بھی
چند افراد تھے جو ہندوستان میں رہتے ہوئے ہندوستانی فن اور اس کی اقدار کے
کے سلسلے میں اخلاقی اور جمالیاتی سوالات اٹھانے لگے تھے اور ان کی سوج بلاج واسطہ
رانج کی پالیسیوں سے متحارب تھی۔ ایسے افراد میں لارڈ نیپئر بھی تھا — مدراس
کا گورنر۔

۱۸۷۱ء میں نیپئر نے ہندوستانی فائن آرٹس پر لیکچر دیا اور اس نے نہ صرف قدیم
ہندوستانی آرٹ کی اہمیت بتائی، ہندوستانی دیومالا کے تعلق کو واضح کیا بلکہ ہندوستان
میں نشاۃ الثانیہ کی ضرورت کا بھی بڑی شدت سے احساس دلایا۔ اس لارڈ نے پرزور
طریقے سے راجوں، ہاراجوں، نوابوں سے کہا کہ وہ اپنی دیرینہ روایات کو قائم رکھنے
ہوئے ایک بار پھر اسی شد و مد سے فن مصوری کی سرپرستی کرتے رہیں۔ ہاراجہ شرادنچور
نے اس سلسلے میں سب سے زیادہ گر مجوشی کا ثبوت دیا۔ اس زمانے میں ان کے ہاں ایک
مصور تھیوڈور جینن آیا ہوا تھا۔ اس کی نگرانی میں رومی درما ہندوستان کا پہلا مصور تھا۔
جس نے پہلی بار آئل کلر میں مصوری سیکھی۔ لارڈ نیپئر نے ۱۸۷۴ء اور پھر ۱۸۷۸ء میں مدراس
میں ایک ایک نمائش کی۔ جن میں رومی درما کو اپنی تصاویر پر گولڈ میڈل ملے۔ ۱۹۰۵ء میں

روی دریا کی دفات پر کم از کم اتنا ضرر تھا کہ آئل کلر اور مضر ٹیکنیک نے ہندوستان کا راستہ اختیار کر لیا تھا۔ ہندوستانی بیکھک بھی اپنے خیالات کا اظہار بہ آسانی انگریزی میں کر رہے تھے۔ اور مقامی موضوعات کو برطانوی رنگ میں پیش کر رہے تھے۔

اس کے ساتھ انگریزوں نے ہماری دستکاری اور صنعت و صنعت کی طرف بھی توجہ کی۔ صنعتی انقلاب ہندوستانی دستکاریوں پر بھی اثر انداز ہوا۔ چنانچہ انہیں مقامی طور پر مختلف تعلیمی، تربیتی ادارے کھولنے کی ضرورت پیش آئی۔ جہاں باقاعدہ طور پر صنعت و حرفت سکھائی جانا تھی تاکہ اس نقصان کی تلافی کی جاسکے جو بیکاری، بھاری ٹیکسوں اور بھگائی کی ضرورت میں ہندوستانی فنکاروں، دستکاروں کو اپنے آقاؤں کے ہاتھوں پہنچا تھا۔ (چارلس ٹریولین) ایک طرف تو اس کا مقصد مقامی فن کو قائم رکھ کر اسے نکھار سنوار کے انڈسٹری میں استعمال کرنا تھا اور دوسری طرف ان کو برطانوی ذوق کے مطابق ڈھال کر دسار بھجنا تھا۔

ٹریولین کے بیان سے کچھ دیر پہلے مدراس میں ۱۸۵۰ء میں اس مقصد کے تحت کھولا گیا تھا کہ تمام استعمال کی اشیاء کے حوالے سے ہیئت اور تکمیل کی خوبصورتی کو بہتر بنایا جائے۔ ایک خاص صنعتی شعبے میں دھات کا کام، چاندی کا کام، جیولری، قالین بانی، ظروف سازی اور ماڈلنگ سکھائی جاتی تھی۔ ان تمام شعبوں میں بنیادی حیثیت ڈرائینگ ہی کو حاصل تھی۔ چار سال کے بعد صنعتی فن کا ایک سکول کلکتہ میں کھولا گیا۔ اس سکول میں صنعتی ٹیکنیکوں کی کلاسوں کے علاوہ، ڈرافٹس مینوں، ابتدائی ڈرائینگ ماسٹروں، تناظری ڈیزائنر، تعمیراتی ڈرائینگ، نسیم تراشی، مصرعہ اور پتھر گرانی کی کلاسیں بھی ہوتی تھیں۔ ۱۸۵۷ء میں بمبئی میں اس نوع کا سکول کھولا گیا۔ اور ۱۸۵۷ء میں لاہور میں میو سکول آف آرٹس کھولا گیا۔ جس کا مقصد اچھے دستکاروں میں اچھے ڈیزائن، آرٹس، تعمیر میں نشرو نما کرنا تھا۔ ڈرائینگ، خوب کاری، فن تعمیر اور انجینئرنگ کے شعبے بھی کھولے گئے اور تانے کا کام بھی شروع کیا گیا۔ لیکن نتیجہ بہت حوصلہ شکن نکلا۔ ۱۸۷۸ء میں پیرس کی نمائش ہندوستان کی طرف سے ہتھم سر جارج برٹوڈی کے بعد

حاکم اس نتیجے پر پہنچے کہ ہندوستانی فن اور دستکاری کی تباہی اور زوال کی رفتار کو کم کرنے میں یہ سکول زیادہ فائدہ مند ثابت ہوئے ہیں۔ بروڈوڈ نے ان سکولوں کی حمایت میں بہت کچھ کہا۔ — اس ناکامی میں سکولوں کا اتنا قصور نہیں۔ ہندوستانی فن کو سب سے زیادہ نقصان تو ان سرکاری اداروں کی طرف سے پہنچا ہے جو جیلوں میں قایلین بانی کرنے اور پبلک عمارتیں بنانے میں مصروف تھے۔ ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ مقامی فن کو نظر انداز کر کے ایک حرامی انگریزی اسلوب کو پروان چڑھایا گیا ہے جس کی اندھا دھند تقلید مقامی باشندوں نے بھی کی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ خطرہ حکومت کی طرف سے ہے کہ یہ ہندوستان کی قدیم اور تاریخی دستکاریوں کو رفتہ رفتہ تباہ ہی نہ کر دے۔ اگرچہ سکولوں کو اس ناکامی میں بری الذمہ قرار دلوایا گیا، لیکن یہ اپنے قیام کے اصل مقصد یعنی مقامی فنون، صنعت و حرفت کی ترویج میں ناکام ہو گئے۔ مصوری کا حال تو بہت ہی بُرا تھا۔ شروع میں ڈرائنگ کو فنکار ڈیزائنر کے لئے بنیاد سمجھا گیا۔ لیکن ڈیزائنر جس کا کام ہیئت کو بہتر بنانا تھا، اور دستکار جس کا کام انہیں بنا کر پیش کرنا تھا اس کے مابین کوئی باہمی ربط پیدا نہ ہو سکا، اور خلیج فوراً ہی حائل ہو گئی۔ فنکار ڈیزائنر ایک نیا وجود تھا کہ جس کی پچھلے نظام میں کوئی روایت نہیں تھی۔ خیال تھا کہ یہ وجود با اثر ہوگا لیکن علی طور پر فنکار ڈیزائنر ایک بیرونی اجنبی ہی رہا۔ ڈرائنگ میں بہارت کرنے والوں کو مجبوراً اپنے ہی وسائل پر انحصار کرنا پڑا اور صنعت و حرفت میں نئی رقی پیدا کرنے کی بجائے انہیں دوسرے ذرائع معاش تلاش کرنا پڑے۔ سرپرڈ ٹپل نے وضاحت کی کہ حکومت کا ارادہ یہ نہیں تھا کہ مقامی طلباء کے ذہنوں سے ان کے روایتی فن اور اسلوب کو نکال دیا جائے بلکہ مقامی اور روایتی فن کی حرکت کو ملحوظ رکھتے ہوئے میڈیم اور تکنیک کے حوالے سے جو مقامی فن میں موجود نہیں، ان کی تعلیم سے مقامی فن کو صیاب کیا جائے۔ نتیجتاً اس تعلیم و تربیت سے بستی میں بہت سے نوجوان پیشہ در شبیہی مصور، فوٹو گرافر، پینٹنگ گرافر، انگریز ڈرائنگس مین اور تعمیراتی فن، چوب کاری اور ہاتھی دانت کے کام کے

ناہرین پیدا ہو گئے۔ لیکن اور جگہوں پر حالت ابتر ہوتی گئی۔ مدراس میں یورپی استادوں کی نقلوں کی نقل پر زور دیا تھا۔ ۱۸۷۶ء میں رابرٹ ہوم اس نتیجے پر پہنچا کہ سکول کو بند کر دینا بہتر ہے کہ اس سے کوئی فائدہ حاصل نہیں ہو رہا۔ گہری تفتیش کے بعد اسے پتہ چلا کہ فارغ التحصیل ہونے کے بعد کوئی بھی فنکارانہ پیشہ اختیار نہیں کرتا۔ اور صنعت کے شعبے میں ان تعلیم یافتہ لوگوں کے باعث ایسا کوئی کام نہیں ہو رہا جو باہر کے لوگ نہ کرتے ہوں۔ لاہور میونسکول آف آرٹس، میں حالت اور بھی دگرگوں تھی۔ ۱۸۸۳ء میں ہندوستانی فن اور صنعت کے بارے میں ایک رسالے کا اجراء ہوا جس کے سلسلے میں اس سکول کے طلباء سے کہا گیا کہ وہ اس رسالے کے لئے تصاویر بنائیں۔ طلباء شیر محمد، رام سنگھ، امیر بخش اور محمد بخش کو اس کام پر مامور کیا گیا۔ وہ رسالے کے لئے ظروف وغیرہ ہی کی کاپی تصاویر بنا کر رہ گئے کہ اس کے علاوہ ان کی صلاحیتوں کا کوئی مصرف ہی نظر نہیں آتا تھا۔ کلکتہ میں یہ انتشار اپنے عروج پر تھا۔ وہاں کے فارغ التحصیل مصوروں کے لئے بھی کوئی ملازمت کوئی مستقبل نہیں تھا۔ بالو سی کے عالم میں وہاں کے طلباء نے کلکتہ آرٹ سٹوڈیو کے نام سے ایک تنظیم قائم کی جس سے باہمی مفادات کا تحفظ ہو سکے۔ ہندو دیو مالاپرمنی لیتھوگراف بنائی گئیں۔ کچھ عرصہ کے لئے انکی روزی کا مسئلہ حل ہوتا نظر آیا پھر یہ کوشش بھی ناکام ہو گئی کہ ان کے کام کی ہو ہو نقل ہندوستان میں کر لی گئی اور جب وہاں کے لیتھوگراف کلکتہ پہنچے تو یہ سٹوڈیو برباد ہو گیا۔ کلکتہ آرٹ سکول تو جاری رہا۔ لیکن اس کی موجودگی کا جواز کمزور پڑ چکا تھا۔

کلکتہ میں کچھ ایسے ہی حالات تھے جب ای۔ بی۔ ہیول E.B. HAVE ۱۸۸۴ء

میں مدراسی گورنمنٹ سکول کا پرنسپل بن کر آیا۔ وہ آتے ہی ہندوستانی مصوری کے لئے بہت کچھ کرنا چاہتا تھا۔ لیکن ۱۸۹۶ء تک اسے کوئی موقع نہ ملا۔ کیونکہ مدراس میں مصوری کی کوئی پختہ اور بڑی روایت نہیں تھی۔ ۱۸۹۶ء میں اسے کلکتہ کے سکول کا سربراہ بنا دیا گیا۔ جہاں سے مصوری میں ایک نئی تحریک شروع ہوئی۔ ہیول کو اور بہت سے وسیع النظر نگریز

کی طرح اسے . اد . ہوم (A.O. HUME) بانی ، انڈین نیشنل کانگریس (۱۸۸۵ء) سے
 پورے طرح اتفاق تھا کہ برٹش راج کتابی مؤثر و مربوط اور کامل کیوں نہ ہو . ہندوستانیوں کو
 انگریز بنانے کی کوشش غلط ہے اور ہندوستانیوں کو حق خود ارادیت حاصل ہونا چاہیے .
 ہیول کا ایمان تھا کہ ہندوستانی مصوری کی ایک بہت مضبوط اور گہری روایت موجود ہے .
 اور ہندوستانی مصوری کو اپنی روح اور رویہ برقرار رکھنا چاہیے . وہ سمجھتا تھا کہ جہاں یورپی
 مصوری میں ہیئت اور دیادی ماحول اہم ہیں وہاں ہندوستانی فن ہمیشہ آفاقی اور روحانی
 ہوتا ہے . یہ لوگ آسمانی اشیاء کو زمین پر لاتے ہیں . یہاں مصور کوئی بھی ہے روحانی پیشوا
 بھی . کچھ کچھ گونہائی کہ گونہائی اندازہ بذات خود مغربی ماحول میں پنپا ایک مشرقی شعور ہے
 ہندو دستور خوبصورتی کا انتہائی معیار جسمانی یا انچرل فارم سے نہیں لیتا . بلکہ وہ ایسی تخلیق کرتا
 ہے جو ترمی سبیشر یا یونانی ایٹھلیٹ سے کہیں مختلف ہوتی ہے . جو اس وقت پیدا ہوتی
 ہے جب وہ اپنے فلسفے کے مطابق دیادی خواہشات کو کچلتا ہے . ہیول کو یہ احساس
 ہوتا تھا کہ ان مجسموں سے ہوا تھا جو ان کے گیان دھیان کے زمانے سے متعلق ہیں . ہیول
 کے مطابق یہ مخصوص ہندو ، ہندوستانی نظریہ حیات تھا . لیکن ہندو دھرم فی نفسہ ، اسے
 انتہائی بیزی سے رو بہ زوال نظر آیا . اسی لئے اس کے قول کے مطابق ، وہ روحانی جذبے
 جنہوں نے اجنتا اور ایلورا تخیلیت کی ، سسک سسک کر مر گئے تو ہندو مصوروں کو اسلام کی
 آمد کا انتظار کرنا پڑا جو اپنے ساتھ روحانیت کی ایک نئی لہر لے کر آیا اور جس نے کہ ہندی
 صنم تراشی کو خاصی ضربیں لگائیں . لیکن اسلام نے تخیلیت کی جہت کو کچلا نہیں جو ہمیشہ قوی ، مذہبی
 اور اٹل کچھل سرمایہ کا ایک بڑا حصہ ہوتی ہے عظیم منحل فنکاروں نے ہندوؤں کے ہاتھوں
 میں چینی اور بھٹورا تورک دیئے لیکن ہندوستان کو تاج محل دیا . اور وہ تمام باغات عمارت
 خطاطی اور نقاشی بھی جو برصغیر کا مشترکہ سرمایہ ہیں . منیہ مصوروں نے ہزاروں روایت و جو خود
 چینی اور ایرانی مصوری کا امتزاج تھی (کہ یہاں بھی جاری و ساری کیا اور ایڈیٹل کو اس

سنگھاسن پر سے گئے جہاں برہمنی اور بدھی فن تھا۔ انہوں نے اپنی شبیہی اور غیر شبیہی مصوری میں بھی اس آئیدیل کو بھی پیش نظر رکھا جو سب کی روح سے مورتی چٹتا اور ہمیں نظرت کھے رنگارنگ ابدیت کے قریب لانا ہے۔ یہی وہ جذبہ تھا کہ اورنگ زیب عالمگیر کی سخت گیری کے باوجود مثل مصوری دہلی نہیں بلکہ فوراً ہندو سکول میں سرایت کر گئی اور برٹش راج کے نظر انداز کر دینے کے باوجود مرن نہیں بلکہ راجستھان اور پنجاب کے پہاڑی علاقوں میں راجپوت اور کانگڑ سکول کی صورت میں اپنے دامن میں وہی لوک گیتوں کی نئے اور قوی جذبے کو مدت تک محوئے رہی۔

ہیول کلکتہ سکول کا پرنسپل بنتے ہی پہلے تو وہاں مصوری میں برطانوی نظام تعلیم کو ختم کیا۔ کہ عام یورپی اکادمی میں نقل کی استطاعت حاصل کرنے کے لئے طالب علم کو ایک طویل تکلیف دہ اور سخت محنت کے عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ لیکن مشرقی مصور اپنی آنکھ کے بجائے حافطے پر زیادہ انحصار کرتا ہے اور یوں نقل کرنے کے لئے اس کی تخلیقی صلاحیتیں بروئے کار آ جاتی ہیں۔ اس لئے ضروری تھا کہ قدیم اصولوں پر ہی عمل کیا جائے۔ ہیول نے یورپی ماڈلوں سے نقل کشی ختم کر دی۔ آرٹ سکول کے ساتھ وابستہ آرٹ گیلری کی تنظیم نو بھی ضروری تھی کیونکہ اسے ”فراخند حاکموں نے مقامی باشندوں کو یورپی مصوری کی فضیلت سے آگاہ کرنے کے لئے قائم کیا تھا۔ اور جس کے لئے ڈھائی سو پاؤنڈ کی سالانہ گرانٹ خرچ کی جاتی تھی۔ ہیول نے رفتہ رفتہ ان تمام یورپی تصاویر کو ختم کر دیا۔ اب ضرورت اس بات کی تھی کہ ایسا نظام رائج کیا جائے جو گزشتہ نظام کی جگہ لے سکے۔ ہیول کے مطابق ہندوستانی مصور کے لئے اپنی اصل کی جانب اور روایت کی طرف مراجعت کرنا ضروری تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ مقامی مصور ہندوستانی موضوعات کو پینٹیں اور یہ تبہ ہی ممکن تھا کہ ہندوستانی مصور اپنی روایت کو اپنے اخلاقی اور روحانی مقاصد کے حوالے سے سمجھتے۔ اس قسم کے خیالات نہ صرف برٹش راج کی پالیسیوں سے متصادم تھے بلکہ ہندوستانی مصوری کی طرف ہندوستانیوں سے نئے روایت کے متعلق بھی تھے۔ ہیول کے

ان افکار سے انگریز سرکار تو پریشان تھی ہی لیکن ہسول کے طلباء زیادہ پریشان اور حیران تھے۔ ہسول نے کہا: ”ظاہر ہے میرے طلباء ایک یورپی پرنسپل سے یورپی مصوبہ ہی پڑھانے کی اور اس کی تردید کی توقع رکھتے تھے۔ میری سب سے بڑی مشکل یہ تھی کہ ان طلباء اور ان کے والدین کی تشفی کیسے کروں جو سکول کے سلیبس میں شامل ہندوستانی روایت کو زوال پسندی سمجھتے ہیں اور اس سے مشکوک ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ ابتدائی جماعتوں اور سکول کے صنعتی شعبوں تک تو شاید یہ مناسب ہے لیکن ہر وہ طالب علم جو شبیہی مصور یا صنم تراش بن کر شملہ فائن آرٹس کی نمائش میں انعام حاصل کرنا چاہتا ہے اس کے لئے یہ سلیبس اس کے صدمے میں بھاری پتھر کے مترادف ہے۔“ شملہ فائن آرٹس سوسائٹی کو رائل اکیڈمی آف انڈیا سمجھا جاتا تھا۔

انیسویں صدی کے آخری برسوں میں طلباء اور ان کے والدین کی مخالفت کے باوجود ایک طالب علم نے ہسول کی آواز پر لبیک کہا۔ ابندر ناتھ ٹیگور بنگالی زمیندار اشرافیہ میں پیدا ہوئے تھے۔ چونکہ معاشی طور پر خوشحال تھے۔ اس لئے وہ اس ساری صورت حال کو کس مجبور کے بغیر برا سمجھ سکتے تھے۔ نوجوانی کے زمانے میں انہوں نے اپنے والد گوندرناتھ ٹیگور سے ڈرائیونگ اور سکیمنگ سیکھی تھی (گوندرناتھ سکول سے پہلے طلباء میں سے تھے)۔ چھ برس تک ابندر ناتھ بنگالی دیہات اور اپنے چچا رابندر ناتھ ٹیگور کی نظموں پر مبنی تشریحی ڈرائیونگ بناتے رہے۔ پھر ان میں مغربی اسلوب کے خلاف ردِ عمل پیدا ہو گیا۔ تب ہسول میں تو جیسے انہیں اپنا گروئل گیا۔ ہسول کی نگرانی میں انہوں نے منسل اور ہندوستانی فردن رسل کے آرٹ کو دریافت کیا۔ لیکن بعض تکنیکی مجبوریوں کی بنا پر وہ مغلیہ سکول پر گرفت حاصل کر کے نہ اپنا سکے۔ لیکن ان تصاویر میں جو باریکیاں ہیں وہ منلیہ اثر کا پتہ دیتی ہیں۔ پھر حالات نے ایک اور کردار لے لی۔ اسی زمانے میں بنگال اور بنگال برائے بنگال کے نصرے بلند ہوئے اور ابندر کی تصاویر میں جو منفیت باقی تھی وہ اب بھی باقی رہی۔ اب ان کے پاس ہندووانہ روایت رہ گئی۔ وہ اس زمانے کے سیاسی حالات سے استقدر متاثر تھے کہ ہندوستان کے چمکیلے سورج کے بجائے

ان کی تصاویر پر ہندوستانیوں کے دلوں کے اندھیرے چھا گئے۔ اور ان کی مصوری جس میں برطانوی اسلوب کی تربیت نامکمل تھی، منہل مادہ رسے کی کمی تھی اور جاپانی یکسر پرتالو نہ تھا، مل ملا کر جذباتیت کی نظر ہو گئی

۱۹۰۵ء میں جب ابندر ناتھ ٹیگور کلکتہ سکول کے پرنسپل ہو گئے تو ان کے بہت سے شاگرد چاروں اُور پھیل گئے۔ اور اس نشاۃ الثانیہ کا آغاز ہوا جس کا خواب ہول نے دیکھا تھا۔ لیکن اس خواب کی تعبیر نامکمل تھی۔ ڈی پی رائے، گپتا، مندرہ لال بوس اور اکیل برادران نے ۱۹۰۷ء میں ماڈرن سکول کی بنیاد ڈالی۔ ان پر جاپانی اور یورپی اثرات اتنے زیادہ تھے کہ وہ تصاویر ہندوستان میں رہنے والے کسی انگریز کی بنائی معلوم ہوتی تھیں۔ اس زمانے کے بہت بڑے نقاد گنگولی کے مطابق یہ ایک انشیکوئل تحریک تھی جو شعوری اور ارادی تھی۔ ۲۵ - ۱۹۲۰ء کے دوران بہت سے ہندوستانی مصور فرانس، انگلستان اور اٹلی میں پھیل گئے تھے۔ اور وہاں مصوری کی نئی تحریکوں کے اثرات جذب کر رہے تھے۔ اس دوران میں ماڈرن آرٹ ہندوستان میں آچکا تھا۔ شدت کی مسلسل تلاش، ہیئت میں بے باک اختصار اور DISTORTION ماڈرن سوسائٹی کا منہ پڑا رہے تھے۔

۲۸ - ۱۹۲۳ء کے بیچ ابندر کے بھائی گوگندر ناتھ ٹیگور کیوب ازم کو ہندوستان میں پہنچنے کی کوشش کرتے رہے۔ لیکن ان کی تمام کوششیں برباد اور پکاسو کی سستی نقالی بن کر رہ گئی۔ انکا یہ کمزور بھی تھا اور فیر ہندوستانی بھی جو کہ ہندوستانی احساسات کے ساتھ میل ہی نہیں رکھتا تھا۔ کوئی معاشرہ کتنا بھی ماڈرن اور کاسموپالیٹن کیوں نہ ہو۔ اس کا اپنا ایک قومی کردار تو برقرار رہتا ہی ہے۔ ایک ایسا کہ دار جس نے اٹلی کو فرانس سے میز کیا اور جدید دنیا سے مختلف رکھا۔ ہر ملک کے فن کی اپنی روایت ہوتی ہے۔ اپنے قومی انداز ہوتے ہیں جن میں رہ کر اور جن کے وسیلے سے جدیدیت پھلتی پھولتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ گوگندر ناتھ ٹیگور کا فن اسی لئے محض نقالی بن کر رہ گیا کہ ان خصوصیات کا حامل نہ تھا۔ سر ہربرٹ ریڈ نے

اس زمانے میں امرتا شیرگل، سیران کا اختصار، حجم کا احساس اور گونا گوں کسے ٹیپیکل رنگ سے کرائیں۔ یہ رنگ ہندوستان کے اپنے رنگ بھی تو تھے۔ امرتا شیرگل کو ہندوستانی کسان اور بچے طبقے کی بے کسی کا احساس اس شدت سے ہوا کہ انہوں نے شمالی ہندوستان سے بے کمر راس کمار کی تک ہندوستان کا دورہ کیا اور اپنے کینوس پر تمام ہندوستانی خصوصیات جمع کر دیں۔ انہیں گونا گوں ہندوستان نظر آیا تھا اور وہ ہندوستان میں گونا گوں کسے آئیں۔ گناؤں کو جدید بنگال سکول نے قطعی طور پر نظر انداز کر دیا تھا۔ امرتا کی تحریک بالکل نئی تحریک تھی۔ مفلس ہندوستان کا علم! اگرچہ ان کی تکنیک بنیادی طور پر یورپی تھی لیکن روح بالکل ہندوستانی تھی۔ ۱۹۵۱ء میں نمونہ کسے باعث وفات سے پہلے اپنے آخری دور میں وہ اتنی جذباتی نہیں رہی تھیں۔ بلکہ صرف رنگوں کی ترتیب اور امتزاج پر زور دینے لگی تھیں۔

امرتا کے ساتھ ایک اور نام بھی ہندوستان کینوس پر ابھرا۔ یہ تھے کلکتے کے کالی گھاٹ کے جینی رائے۔ یہ مختلف تکنیکوں، اکادیوں، سکولوں اور جدید بنگال کے دبستان وغیرہ سے ہوتے ہوئے لکیر کے اختصار کے ساتھ سنتھالی پینج و خم میں پہنچ گئے۔ ۱۹۳۱ء تک انہوں نے اپنی جاندار تکنیک میں مہارت حاصل کر لی اور کالی گھاٹ کی اختصار پسند دانستی مصوری سے بھی استفادہ کرتے رہے۔ پھر گیتوں اور گھگھو گھوڑوں سے بھی وہ نرانے ڈھونڈ کر لائے کہ پکا سو بھی قدیم فن سے اتنے خلوص سے موتی نہ چن سکا ہوگا۔ وہ ایک بچے ہندوستانی کی خلوص نیتی سے ہندوستان کی زمین میں اپنے آپ کو حاصل کرتے رہے۔ ادراپ بقول عاتلوں اور علماء کے پرانے ہو گئے ہیں۔ محض اس لئے کہ انہوں نے مغرب کی اندھا دھند تقلید نہیں کی تھی۔

بنگال کے ان تمام ہنگاموں سے درجہ جب مصوری کا بنگالی سکول مستحکم بنیادوں پر استوار ہو رہا تھا، ایک خاموش الطبع نوجوان عبدالرحمن چیغتائی، مسجد وزیر خاں لاہور میں بابا میراں بخش (نقاش) سے لکیر کے نظم و ضبط پر عبور حاصل کرنے کے بعد ذاتی طور پر مصوری

میں مشقیں کر رہے تھے۔ چغتائی صاحب نے کہیں بھی رسمی تعلیم حاصل نہیں کی۔ ٹیکنیکل سکول سے ڈیپوما بھی انہوں نے پرائیویٹ طالب علم کے طور پر حاصل کیا تھا اور اول رہے تھے، انکی ہمارت ان کی شدید محنت اور لگن کے باعث تھی۔ میونسکول آف آرٹس میں انہوں نے کچھ عرصہ کے لئے تدریسی فرائض سرانجام دیئے۔ لیکن اس آزاد منش کا مزاج ملازمت کے لئے موزوں نہیں تھا۔ اس وقت تک چغتائی ڈرائنگ اور رنگوں میں اپنے مکمل نظم و ضبط کے تحت تکنیکوں میں کئی تحریکات کر چکے تھے اور اپنی ابتدائی تصاویر، مغایہ سکولوں کے پیالے میں اجتنا کاپانی ڈال کر بنا رہے تھے۔ اور ان کی تکیہ کی طاقت، آرٹسٹ جزیویات، نیم باز آنکھوں والے خوبصورت رد مانوی جسم شام اودھ، صبح بنارس اور رباعیات عمر خیام کی تشریحی و تفسیری تصاویر میں ظاہر ہونے لگے۔ اور ہندوستانی زمین کی خوشبو مہکنے لگی تھی۔ اس وقت ہندوستان کی سیاسی صورتحال سے ہم سب واقف ہیں اور مصوری کے حوالے سے میں اس کا مختصر ذکر بھی کر چکا ہوں۔ بنگال کے ہندو مصور ہول کی رہنمائی میں اپنی دیو مالا اور ہندوستان کی سرزمین کے حوالے سے اپنا تشخص کر رہے تھے (اگرچہ مغلیہ سکول ان پر اب بھی حاوی تھا، چغتائی ہول سے بہت دور تھے۔ ان کے پاس اس قسم کا کوئی گائیڈ بھی نہیں تھا۔ اس قسم کی کسی بھی شخصیت کی غیر موجودگت چغتائی کے حوالے سے ہمارے لئے غیبی رحمت ہی ثابت ہوئی۔ ان کی شعوری عظمت اس سے واضح ہو جاتی ہے کہ انہوں نے ملک کے حاکموں کو خوش کرنے کے بجائے ہندی مسلمانوں کے قوی موقف کو درست سمجھا اور مصوری میں ہندی مسلم روایت کو اپنا راہنما متعین کیا اور اپنی اوٹلیسی پر تنہا چل کھڑے ہوئے۔ اس زمانے میں مسلمان مصور خال خال ہی تھے اور جو تھے، اول تو اپنے آقاؤں کی خوشنودی حاصل کرنے کی کوشش میں تھے۔ دوئم ان میں (شاید) اتنی خداداد صلاحیت نہیں تھی کہ چغتائی کی طرح یوں سفر پر تنہا چل پڑتے۔ چغتائی نے جو راستہ اختیار کیا تھا وہ ایک ہندی مسلمان کا اپنے سامراجی آقاؤں سے انحراف کا راستہ تھا۔ اور ان کی اہمیت اس وقت واضح ہوئی جب ان کی تصاویر ماڈرن ریویو د کلکتہ ۱۹۱۸ء میں

چھپیں اور خاص طور پر بیگم فہمی کو بھڑکا دیا۔ چغتائی صاحب کی پہلی نمائش ۱۹۱۹ء میں لاہور
مجاہد گھر میں ہوئی جو ہر لحاظ سے انتہائی کامیاب رہی۔ ۱۹۲۳ء ہندوستانی فائن آرٹس
کمیٹی نے ان کی تصاویر پر تعداد میں باقی مصوروں سے زیادہ تھیں، ویسٹ میں سلطنت برطانیہ
کی نمائش میں بھیجیں۔ پھر علامہ اقبال، ڈاکٹر تاثیر اور پطرس (احمد شاہ بخاری) کی تحریک پر
انہوں نے غالب کے اشعار پر مبنی تصاویر بنائیں جس کی طباعت اور اشاعت کا اہتمام جس
ریکٹ چلم کی تحریک پر بہارانی کو ترجیح بہار نے کیا۔ مرقع چغتائی کا دیباچہ علامہ اقبال نے تحریر
کیا تھا۔ اب چغتائی کی حیثیت مسلم ہو چکی تھی۔ یورپ میں ان کا کام پاپورس ہو چکا تھا۔ اور وہاں
مصور کی کے سنجیدہ تعدادوں کے بہت سیر حاصل مقامے شائع ہو چکے تھے۔ ان کی تصاویر کی
نقول اپنے رسالوں میں چھاپنا اعزاز سمجھتے تھے۔ ۱۹۳۰ء اور پھر ۱۹۳۶ء کے یورپ اور
برطانیہ کے دوروں کے دوران انہوں نے ریمبراں کو خاص طور پر پسند کیا۔ ویٹور اور دیوین
بھی ان کی توجہ کا مرکز تھے۔ ان ہی دوروں میں انہوں نے ایچنگ کی تکنیک سیکھی۔ اس پر قدرت
حاصل کی اور ہندوستان کو درطرح حیرت میں ڈال دیا کہ ایچنگ کا کام ہندوستان میں شاذ ہی کوئی
کرتا تھا۔ آزادی کے وقت چغتائی قومی اور بین الاقوامی شہرت اور تسلیم کی بلندیوں پر تھے۔
ان کا فن ان کی زندگی ہی میں جادواں ہو گیا۔ چغتائی LEGEND بن چکے تھے اور دنیا میں
ان کا فن دیا اس انداز کا فن چغتائی آرٹ کا نام اختیار کر چکا تھا۔

فیضی رحیم، اللہ بخش، عسکری، انصاری وغیرہ کسی حد تک گننام تھے۔ انہوں نے
کوئی نئی دریافت نہیں کی تھی۔ بلکہ ہندوستان کے بدلتے ہوئے انداز دیکھنے کے باوجود اس
کو سمجھنے کے قاصر رہے تھے۔ اور رینالڈ اور گینزبرو کی روایت میں مصوری کرتے رہے۔
میرا خیال ہے کہ اگر انگریز سرکار نے فیضی صاحب کو نئی دہلی کے سیکرٹریٹ کی آرٹس کرنے
کو کہا تھا تو شاید اس لئے کہ صرف وہی ایسے مصور تھے جو آقاؤں کو سیکرٹریٹ میں محسوس
کرا سکتے تھے کہ وہ نئی دہلی میں نہیں بلکہ انگلستان کے کسی سیکرٹریٹ میں بیٹھے ہیں جس کی آرٹس

رینالڈ نے کی ہے۔

اللہ بخش اپنی مصوری میں کہانی، دیو مالا اور رومانوی موضوعات پر طبع آزمائی کر رہے تھے۔
بنگال کے قحط کے دوران میں ایک اور ہم پٹھا۔ یہ چھبیس سالہ زمین العابدین تھے
جنہوں نے قحط کے بارے میں ۲ ہزار خط کے بنائے اور راتوں رات مشہور ہوئے۔ ان کی
یکروں کا جرأت مندانہ اختصار اپنی روایت کی، یورپی مصوری۔ کبھی ساتھ ہم آہنگی اور
توازن نے انہیں عظیم بنا دیا۔ انہوں نے مغرب کی اندھا دھند تقلید نہیں کی بلکہ اپنے مسائل
کو سمجھا، پرکھا اور پھر فیصلہ کیا کہ انہیں کیا کرنا ہے۔

آزادی کے بعد

چٹالی صاحب چپکے سے راوی روڈ پر اسی انداز میں کام کرنے لگے اور اقبال کے
کلام کو تصویروں میں پیش کرنے کا منصوبہ بنا کر اس پر بھی کام شروع کر دیا۔ فنی رحیم اور
سکری و سزا آزادی کے بعد بہت بڑے پورٹریٹ پینٹر کہلائے اور اللہ بخش نے استاد
بن کر اسٹریٹن اور ڈاکو میٹیشن کا کام بھی بنری سے شروع کر دیا۔ زمین صاحب جن کی تمام تر
عظمت اور شہرت کو عوامی موضوعات اور قحط بنگال نے خون پلایا تھا۔ تجربہ مصوری میں
چند ایک دن کام، التجربے کرتے ہوئے ناموشی سے لڑکے پڑھانے لگے۔

پڑپہ، مونہو ڈرڈ اور دوسرے کھڑکات سے نکلے کھلونوں اور مہروں نے سب
زیادہ شیخ احمد کو متاثر کیا۔ انہوں نے اس تہذیب کا راس پٹے بغیر ان کی ہو ہو نقل کر سٹل
کلاس اور پیٹنگ۔ یہی شروع کر دی اور ڈاکو منٹری مصور بن گئے۔ ان کے ساتھ شیخ صفدر
بھی شامل تھے جنہوں نے رقصہ بنا کر یہ سمجھ لیا کہ وہ تہہ تک پہنچ گئے ہیں مشرقی پاکستا
معنی الرحمن احمد نے مقامی لوگ ڈیرائینوں اور کھلونوں کو اپنی نیم تجربہ مصوری میں املا
سے شام یہ بات ٹھیک ہے کہ طویل سامراجی حکومت کے بعد جب قومیں آزاد ہوتی
ہیں تو انہی اصل اور روایت کی طرف اسی شہرت سے مراجعت کرتی ہیں۔ جن شہرت سے

وہ سامراجی حاکموں کی بندرگاہیں کھڑی ہیں۔ روایت اور عصر میں توازن دیر کے بعد ہی پیدا ہوتا ہے۔

۱۹۴۹ء میں پاکستان کی مصوری کی پہلی نمائش میں زبدہ آغا کی تصاویر نے لوگوں کو کافی حیران و پریشان کیا جو تازہ تازہ انگلستان، یورپ، آلی تھیں۔ پائنتائی تو خیر محسوس تھے ہی لیکن سب سے زیادہ دلچسپی میٹروپولیٹن آرٹ گیلری نے کہا "منربائی آنکھیں جو اس لئے ہمیں مغرب کی طرف دیکھتی ہیں کہ وہ انہیں اس کلاسیکی فورم کی طرف واپس لے جائیں جو بارہوی کی جڑیں ہیں۔ زبدہ آغا کو شہر کی جڑ سے دیکھتی ہیں۔"

دنیا نوٹاً چٹائی صاحب اپنی موجودگی کا احساس دلاتے رہے اور دلاتے رہتے ہیں (کراچی میں اہل اور ناگی عامیہ مصوری کرتے رہے۔ آفریدی صاحب کا آڈر ان حصہ اسلامی مملکت پاکستان میں صنم تراشی کا مستقبل تاریک دیکھ کر خود کشی کر گیا اور زبدہ آغا نے رابندر ناتھ ٹیگور اور ہنری مور کا نو حین کرکراچی چلا گیا اور کمرشل آرٹ کی پیشانی پر نصب ہو گیا۔ ۵۱-۱۹۵۰ء تک بھگت شاہ علی یورپ سے مصوری کی جدید تحریکوں میں رنج بس کرتے اور تک چڑھتے نقادوں کو حوصلہ ہوا کہ اب صحیح طور پر ماڈرن آرٹ پاکستان میں درآمد ہو گیا ہے۔ لیکن مجھے اس سے جزوی اختلاف ہے۔ میں شاہ علی کو یورپی ماڈرن تحریکوں کا انتقال نہیں سمجھتا۔ میرے نزدیک وہ پہلے "ماڈرن" پاکستانی مصوبہ ہیں جنہوں نے مصوری میں اپنی روایت کو سمجھا ہے اور اپنے عصری تقاضوں کو بھی پورا کیا ہے۔ ان کی ابتدائی تعلیم سر جے سکول (بمبئی) میں ہوئی جو ابنتا کا پردہ تھا۔ بنیادی تربیت اور نظم و ضبط حاصل کرنے کے بعد وہ یورپ چلے گئے اور واپس آکر پھر اپنی روایت کو کھوجنے میں مصروف ہو گئے۔ انہوں نے مغربی مصوری کے بنیادی سانچے کو اپنایا اور اس کی آرائش میں اختصار پیدا کیا۔ سہیت کی ترکیب میں ابنتا کو کھنگالا اور سورتوں اور شکلوں کو اپنی زمین اپنے گھر سے لے کر ایک امتزاج اور آہنگ کو کنڈس پرانا راجوان کا مخصوص رنگ اختیار کر گیا۔ ان کی عین سوتج نے مصوری کے

ہم عصر مسائل پر ان سے بڑی عرق ریزی کرائی۔ ان کے نزدیک مصوری IT JUST IS ہے، نظر کی گہرائی سے چر لیکن عامیاناہ قسم کی جذباتیت سے عاری۔ شاکر صاحب کی اس سوچ کا اثر یہ ہوا کہ انہوں نے بہت سے ہم عصر مصوروں کو اپنا رُکرویا۔ اگرچہ وہ تمام مصور اب نسبتاً مشہور ہونے کے بعد اس حقیقت سے منحرف ہو گئے ہیں۔ شروع میں تو مجھے یوں لگتا تھا جیسے مغربی پاکستان میں میرے ہم عصر مصور شاکر علی کے اسی نوٹ کے متقلد ہیں۔ جیسے یورپ میں پکا سوکے جب ان لوگوں کی سمجھ میں شاکر کا فلسفہ مصوری نہ آیا تو انہوں نے بلا واسطہ یورپی مصوروں کی تقلید شروع کر دی۔ اور غیر معروضی اور NON-REPRESENTATIONAL آرٹ کی گود میں بیٹھ کر خالی سطح کی بھول بھلیاں میں کھو گئے (جیسے ایک زمانے کو گوگندرناتھ ٹیگور نے کیوبزم کے حوالے سے کیا تھا)۔ اور اس تمام روایت کو جس کا شاکر علی کو اس شدت سے احساس تھا، طیارہ میٹ کر کے اتنے بڑے مصور بن گئے کہ باقی تمام لوگ چند تھے جنہیں ان کے ماڈرن اسلوب کا کچھ پتہ نہیں تھا۔ مصیبت تو یہ ہے کہ ہمارے ملک میں مغربی ایجادات کی طرح ان کے فلسفے اور تخریکیں بھی ذرا دیر سے پہنچتی ہیں۔ پھر سوچا ہوں کوئی بات نہیں میرے ملک میں تو ابھی ٹیلیوژن بھی نہیں آیا۔

شہزہ، شاکر اور پکا سوکے چہرے امار نے کے بعد انگلستان چل گئے۔ وہاں انہیں یکایک احساس ہوا کہ پال کلی میں اسلامی خطاطی موجود ہے اور انہوں نے اسلامی آرٹس اور خطاطی کو اپنا کہ پال کلی کو مشرف بہ اسلام کر لیا۔ معین نجی جس نے اپنے موضوعات کو مختلف نمونوں میں توڑ کر اسے جیومیٹری کی اشکال میں دیکھنے کی کوشش کی تھی اور ڈگڈل جیسی خوبصورت اور نئی تصویر بنائی تھی۔ اسے اپنے کام میں لٹیریہ تقیم کا احساس ہوا اور وہ غیر معروضی مصوری کی طرف دوڑ اٹھے کہ اس زمانے میں مصوری میں لٹیریہ تقیم کا آنا مصوری کے خالص پن کو داغ لگانے کے مترادف ہے۔ ایس صفر اپنے تازہ رنگوں اور دیسی موضوعات کو بے کار سمجھ کر اس گنجشک میں پھنس گئے جو وہ پیش کر رہے ہیں۔ احمد پرویز پہلے ہی باغی تھے۔ میں انہیں مصوروں کا شہزادہ

کہتا ہوں۔ وہ ابھی خاصی تصادم پینٹ کرنے کے بعد دساد کو گئے تو ان پر دہاں کی چھاپ
پڑ گئی۔ جیسے کہوں وہ مجھے گراہم سورینڈر سے مماثل نظر آئے گئے ہیں۔ معین نجمی خوش ہیں کہ گذشتہ
دس سالہ بین الاقوامی ذخیرے میں احمد پرویز بھی شامل ہیں۔ شہزادہ علی امام بہاؤنگسان میں
مصور تھے۔ سارے میں مضامین اور اخباروں میں رائٹ آپ بھی لکھے گئے ہیں جس خیریت لیکن
کیا دہاں پر یہ خودیہ ہیں اس سوچ سے باز رکھ سکتی ہے کہ ان کی مصوریں میں شہری پاکستانی
تھیں موجود ہے اور وہ محض تسلیم کی مصوری نہیں کہہ رہے، علی امام یہاں کے مصور نہ کو قابو
میں لاکر یہاں کے نظریات منظر میں کرنے کی کھینچتے تھے۔ وہ بقولہ جلال الدین "محض مکانوں کے
مصور بن کر رہ گئے ہیں" احمد پرویز کی طرح علی امام کی نائش بھی لڑن جانے سے بعد نہیں ہوئی
معین نجمی، سست رد مصور جو آج تک ایک بھی اپنی انفرادی نائش نہیں کر سکا اور مجھے
امید ہے کہ نہ آئندہ کرے گا، جو ٹیریسی تھیمز سے اتنا گھبراتا ہے۔ آج کل بچوں کی مصوری اور
پاکستانی آرٹس کونسل انجمن میں مصوری کی جماعت پڑھانے میں اتنا سرزد ہے کہ اسے اپنی
غیر مکمل تصاویر کی طرف دیکھنے کی بھی فرصت نہیں۔ خالد اقبال خود مصورت ہینڈ سکیپ تصویروں
کے خالق، یونیورسٹی فائن آرٹس ڈیپارٹمنٹ میں محض معلم بن کر رہ گئے ہیں، خدا انہیں بھی توفیق
دے کہ کبھی اپنی انفرادی نائش کر دیں۔ ان ہی لوگوں کے ہم عصر ضیف رائے بھی ہیں جنہوں
نے موندریاں، بن نکلن اور پکا سو کے انداز میں طبع آزمائی کی۔ اسلام کی طرف رجوع کیا
تو خطاطی کے نمونوں میں نئی تربیت، نئی زندگی ڈھونڈ لی، مظفر علی سید کے قول کے مطابق
جب وہ محمد کا اسم پینٹ کرتے ہیں وہ صرف ایک لفظ ہی نہیں رہتا بلکہ رنگوں کے انجکے
ایک ایسی شخصیت بن جاتا ہے جو کہ شان پیغمبری کے عین مطابق زمین کی تاریکیوں سے اٹھ کر
آسمان کی بلندیوں کو پالیتا ہے۔ اب اس میں سید صاحب نے شاعرانہ تعلق کے کتنا کام لیا ہے۔
یہ اپنی اپنی صوابدید پر منحصر ہے۔ صادق بن بھی آج کل خطاطی میں تجربے کر رہے ہیں۔ خاص
طور پر کوئی رسم الخط میں۔ میرے نزدیک صادق کا بہترین دوران کابلو پیرنڈ ہے جن دنوں دلال

سے پتہ، جس میں ان کی اپنی بیماری نے اور بھی احساس کی شدت پیدا کر دی تھی۔ جرین ایکسپریسزم کے قریب ہونے کے باوجود وہ پاکستانی ہی نظر آتے ہیں۔ دُستی ہوئی تنہائی اور بھڑم کا GROTESQUE تناسب، جس کا ماضی اگر انگریزوں میں ملتا ہے تو حال میکسیکی (خاص طور پر میورال) مصوری رستیش گجراں سے کم کم اور بونے میں ملتا ہے۔ شاگرد علی کے بعد صادقین دوسرے مسوری ہیں جن میں مجھے اپنے پن کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے احساس کی شدت ان کی کوئی انداز کی خطاطی میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ صادقین لفظ کی جہادی چٹائی اور سادگی کی تلاش میں کوفہ تک پہنچے ہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ کوفہ اس پتہ (نقوی) میں آئے ساتھ کیا سلوک کر سکتا ہے۔

مشرقی پاکستان میں ڈھاکہ سکول سے زین العابدین سے الپاٹ ڈایک کیسپ کی کیسپ نکلی۔ پاکستانی مصوری کے لئے یہ زین صاحب کا سب سے بڑا عطیہ ہے۔ ان میں حمید الرحمن، قمر الحسن، صفی الدین، امین الاسلام، ایس جہانگیر اور مرتضیٰ بشیر شامل ہیں۔ کبریا صاحب ایسے سینیئر پیئر بھی ہیں جو فن کی پختگی اور رنگ، نیکر اور سطح کے مسائل پر عبور حاصل کر کے اعلیٰ مصوری کے نمونے پیش کر رہے ہیں۔ ان تمام مصوروں کو دیکھ کر سب سے پہلا احساس تو یہ ہوتا ہے کہ یہ لوگ اپنی سرزمین میں اچھی طرح رسے بسے ہیں اور ان کی جڑیں اپنی لوک ریت میں بہت مضبوط ہیں۔ ان میں بیشتر لوگ یورپ میں رہ چکے ہیں۔ اور انہوں نے مغربی تکنیک اور سٹٹ کو خاصا سنبھل کر استعمال کیا ہے کہ مغربی پاکستان کے بیشتر مصوروں کی طرح تسلید محسوس نہیں ہوتی۔ ان سب کے کام کا جائزہ لینے کے لئے تو دفتر درکار ہیں۔ میں صرف ایس جہانگیر اور مرتضیٰ بشیر کا مختصر سا ذکر کر دوں گا کہ میں ذاتی طور پر ان کے قریب ہوں اور نہ صرف ان کے کام کو دیکھا ہے بلکہ انہیں کام کرتے بھی دیکھا ہے اور ان کے ساتھ مصوری کے مسائل پر گنگنٹوں بحثیں بھی کی ہیں۔ جہانگیر اپنی سیاحت کے باعث بہت سی قلبی وارداتیں لئے ہوئے ہے۔ اس کے اسلوب کی قوت اس کی ذات سے ہم آہنگ

اور فطرت نے اس کی روح سے چکا چوندا پیدا کرنے والے رنگ برآمد کرائے ہیں۔ وہ رنگ کو تصویر کے احساس میں منتقل کرتا ہے۔ جذبے کے طور پر وہ سخت الشعور کی سرحدوں کو چھو تا ہے۔ "چند رے دھند" کی خاطر وہ پاکستان کے فطرتی مناظر بھی ڈھاکہ سکول (دین صاحب) کی چھاپ میں پینٹ کرتا ہے تاکہ غیر ملکی مسافروں کے زیادہ سے زیادہ کما سکے۔

مرتضیٰ بشیر سب سے زیادہ انسان کے قریب ہے۔ اس کی برقریب اس کی ذاتی تنگ اوصافی کے ساتھ مکمل طور پر ہم آنگ ہے۔ بہانہ نگہ کی نسبت اس کے رنگ بہت ہی ڈیپریشن لئے ہوئے ہیں۔ چھپکیاں، مسامرونی دیواریں، مسخ شدہ بہرے، ترختی ہوئی عمارتیں، سوکھے بدن، بھٹکتی ہوئی خالی ردیں، مرتضیٰ انسان کے مستقبل سے بہت مایوس نظر آتا ہے۔ خاص طور پر پاکستان کے انسان کے بارے میں پُر امید نہیں ہے۔ ہر طرف انتشار مارشل لاء کا ہر طرف الجھن ہے جس نے اسے باغیانہ حد تک درست بنا دیا ہے۔ ان تمام پاکستانی، بنگالی، نوجوانوں میں سب سے بڑی بات یہ ہے کہ سیاسی شعور رکھتے ہیں اور سوچتے ہیں۔ ان کی ہی سترہ قدر ان کے اکثر ہم عصر مغربی پانسانی مصوروں سے ملیر بھی کر لی ہے۔

اس مختصرے، تشنہ سے جائزے کے بعد سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہم موجودہ دور کی ثقافت کو ٹوٹ سکا نہیں یا گندھارا کے پھرے باسوں کو جیسے پہنا کر ان کے سرور پر شامے باندھیں۔ کٹھ ملاؤں کے اسلام کی طرف رجوع کرنا یا خلفائے عباسیہ کی بریل روایت اور ہندوستان میں مسلمان حاکموں، خاص طور پر مغلیہ سے فیضان حاصل کرنا ہے۔ اسلامی کٹھ ملاؤں سے خطاطی، فنونِ آرائش و تعمیرات سے ایک قدم باہر نہیں رکھنے دیں گے کیونکہ شبہ سازی ممنوع ہے۔ بت تراشی کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ اسلام نے بت شکن محمود پیدا کئے ہیں اور حوصلہ شکن مولوی۔ اگر انتظار حسین کے قول کے مطابق (جس سے وہ کل سام منحرف ہو کر پھر مان گئے تھے) بدست ہی نے اسلامی کلچر کو سرباب کہا ہے تو ہمارے قدامت پسند، پورٹین شبیہی مسوری (اگرچہ یہ لوگ اخباروں میں اپنی نوٹو گراں چھپواتے نہیں تھے) اور سیم تراشی کی بدست

کو کہاں تک جائز سمجھیں گے۔ تو مفتی اعجاز کے بنائے خوبصورت بت کہ جس کے وجود سے
 کائناتی سرسبزی کے آہنگ کا احساس ہوتا ہے۔ "سراتا" — کہیں سراتا کو خودکشی تو
 نہیں کرنا پڑے گی؟ اور پھر حشری صوفیا کی نوبت تھی اور رقص کو کہاں تک قبول کیا جائے گا؟
 بہر حال مغربی پاکستان میں ان حالات میں اب مصوری کو شاکر علی سے آگے لے جانا ہوگا۔
 درندہ تعالیٰ ہمارا شعار رہے گی اور ہم مصوری کو فیشن کے طور پر کرتے رہیں گے۔ حرام و حلال اور
 شعیبی مصوری اور بت تراشی سے متعلق منشر الذہن علامہ حکیمار کچی جی بچیں کہہ کے تو مفتی اعجاز
 کو دہشت زدہ کرتے رہیں گے۔ اور یہ ہے پارہ میو سکول آف آرٹس میں استاد اپنے دفتر
 میں بیٹھا سوہتا رہے گا کہ اب وہ کتنا گھبرانے کو سراتا ہے سکرابھی سکے، مریجی سکے کہ باہر
 سکول کے کوربڈور میں اس کے شاگرد ڈرین پائپ بند نہیں پہنے راک این رول ناچتے رہتے ہیں
 پھر میں سر ہاتھوں، مایوس ہونے کی جی کوئی بات نہیں۔ علامہ اور سکال اپنا کام کرتے
 رہیں، ہمیں اپنا کام کرنا چاہیے

ادب کی طرح مصوری میں بھی بکثرت اور دریا فنوں کا سلسلہ جاری ہے۔ اپنی دریافت
 اپنے قوی آئڈلز، دریافت فینس پرست اور فین اہل نقاروں سے قطع نظر ہر وہ ادیب
 اور مصور ہوا اپنے اور اپنے فن کے بارے میں سنجیدہ ہے ایک دوسرے کے ساتھ رابطہ
 قائم کے ہوئے ہے۔ ادیب اور دانشور اور مصور ایک دوسرے سے مل بیٹھتے ہیں۔
 جب تک تلاش اور دریافت کا یہ سفر کہ جذبہ اور عمل ہماری رہے گا، یعنی سیت، شکل و صورت
 اور سمت اختیار کرنے کی آرزو میں نہ رہے اچھے قوی پروڈیو لازم سے اپنی طور پر کوئی نہ کوئی
 ایسی کائنات تخلیق کرنے میں کامیاب ہو جائیں گے۔ جوان کی اپنی چھوٹی چھوٹی کائناتوں
 کا مجبور بھی ہوگی اور ہم دلوں کی تمناؤں اور ان کے حصول کے لئے خوابوں اور ان کی تعبیر کے
 لئے ان کی جدوجہد کا رشتہ بھی ہوگی اور کائنات اور انسانوں کے رشتے کی تلاش کا وسیلہ بھی۔

شاکر علی - سیاہ، سبز، سرخ

شاکر علی کے مصوری اور مصوروں پر، مصوری کے طالب علموں پر جو احسانات ہیں وہ بہت گنوائے جائیں گے۔ ان کی مصوری کے تجزیے کے حوالے سے پاکستان میں جدید مصوری کی تحریک کی تاریخ ۱۹۷۱ء کے حوالے سے ان کی عظمت کا ذکر بہت ہو گا۔ ان کے دوستوں کے حوالے سے ان کی دوستی، ان کی عادتوں کے حوالے سے، ایک بھوے بھالے معصوم انسان کی شناسنت بھی ہو گی لیکن میں ذرا سی ادربات کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں، منٹو نے کہا تھا کہ یہ ہمارے زمانے کا دستور ہے کہ ہر بڑے آدمی کے مرجانے کے بعد اس کا کردار لائڈری میں بھیج دیا جاتا ہے تاکہ وہاں سے دھل دھلا کر، صاف و شفاف ہو کر واپس آئے منٹو سے لے کر میرے زمانے تک اس سلسلے میں بہت بڑی تبدیلی آ چکی ہے لیکن لائڈری میں نہیں بلکہ اس کے کردار کو لاریوں کے ہاں بھیج دیا جاتا ہے۔ رنگ سازوں کے ہاں کہ اپنی اپنی نظر اور اپنی اپنی سہولت کے مطابق اس کے کردار کو رنگ دیں۔ سیاہ کر دیں، سبز کر دیں یا سرخ کر دیں۔

وقت، دوپہر

مقام: نیشنل کالج آف آرٹس میں شاکر صاحب کا کمرہ۔

شاکر: جیسٹرو دیار اس بک بک کو رشا کر اپنا گھٹنا، باتے ہیں، یہ دیکھو۔

رکشہ والا مار گیا۔

میں ان کا گھٹنا دیکھتا ہوں، زخم معمولی ہے۔ مجھے ان کے دل کی زیادہ فکر ہے۔ لیکن مطنن بھی ہوں کہ تختوں پر سو جن نہیں اور

بلڈ پریشر نارمل ہے

میں :- (شاکر کی تسلی کے لئے ان کے گھٹنے کو چھو کر دیکھتے ہوئے) پنج گئے شاکر

صاحب۔ آپ نے یہ دوا ٹھیک لگائی ہے۔ یہ گولیاں کھائیجئے۔ درد
ٹھیک ہو جائے گا۔

شاکر: تو ٹھیک ہے اب تم جاؤ۔ کل آکے پھر دیکھ لینا یا رہ۔

میں: لیکن شاکر صاحب، آپ کی مسٹوری!

شاکر: چھوڑو یا رہ!

میں: لیکن شاکر صاحب مجھے پرسوں آپ پر حلقے میں مسنون پڑھنا ہے۔

شاکر: تو پڑھ لو نا یا رہ!

میں: لیکن کیسے —؟ آپ کچھ بولیں بھی۔ میں آپ کی زبانی بھی آپ کے

باسے میں سننا چاہتا ہوں۔ (شاکر کی آنکھیں، ان کی عینک کے

موٹے موٹے شیشوں کے پیچھے اور موٹی ہو جاتی ہیں۔)

محمد حسن عسکری: (۱۹۵۴ء) وہ فلسفہ بالکل نہیں بگھارتے۔ ان کے لئے تو اسلوب

ہی سب کچھ ہے۔ شاکر علی کہتے ہیں، اپنی تصویروں میں مجھے تو رنگوں

بکیروں اور ان کے علی سے مطلب ہے۔ اگر ساتھ ساتھ کوئی مطلب

بھی نکلتا ہے تو نکلا کرے۔

شاکر: (۱۹۷۱ء) میں آج بھی یہی کہتا ہوں۔

میں: دیکھ لیجئے۔ اس بات کو سترہ سال ہو گئے..... آپ

کی نشوونما۔

شاکر: ہوئی ہے میاں۔ بالکل ہوئی ہے۔ میرے اسلوب پر غور نہیں

کیا تم نے؟

میں :
شاگرد :

لیکن شاگرد صاحب !

میاں، یہ سالا کو مٹ مٹ کیا ہوتا ہے۔ اصل چیز تو نارم ہے۔
اگر تصویر سے کوئی کو مٹ مٹ نکل آئے تو ثانوی بات ہے۔ میں
تصویر میں سٹوری ٹیلنگ کے خلاف ہوں۔ تصویر سے کوئی کہانی
نہیں بننی چاہیے۔

میں :

جی ہاں۔ یہ کام کہانی نویسوں کے لئے چھوڑ دینا چاہیے۔ لیکن آپ کی
تصویر سیاہ چاند میں جو آپ نے رنگوں اور لکیروں کے ذریعے شہر اور
چاند میں جو خاص قسم کا تناؤ، کھچاؤ اور تصادم پیدا کیا ہے۔ اس سے تو
پوری ایک کہانی بیان ہوتی ہے۔ اور پھر وہ بیل۔ اتنے پیارے
بیل.....

شاگرد :

یہ سالی کہانی اس میں تمہاری ایجاد ہے۔ تمہارے بیان کا پہلا
حصہ درست ہے۔

میں :

اور لیڈا اور سوان — ؟

شاگرد :

یہ مسخ ہے۔ کلاسک ہے۔ آفاقی واردات بن چکی ہے۔
اور وہ جو آپ نے اپنی پرندوں اور پنجروں والی تصاویر کے بارے
میں کہا ہے کہ آپ کی تصاویر میں پرندے چاہے پنجرے کے اندر
ہوں یا باہر۔ آپ بچپن کی معصومیت کو اس انداز میں دیکھتے ہیں۔ اگ
معصومیت کو زمانے نے مسخ کر دیا ہے۔ اور آپ اپنی تصویروں میں
پرندوں کو۔

شاگرد :

یار۔ وہ تو میں نے یونہی کہہ دیا تھا۔ دراصل تم سارے بڑی گڑ بڑ
کرتے ہو۔

میں : رہ گئے کی نظموں سے متاثر ہو کر آپ نے جو تصویریں بنائی تھیں

کیا ان میں آپ نے کچھ کہنے کی کوشش نہیں کی — ؟

شاکر : رنگوں اور خطوط کے ذریعے صرف سوڈ کا تاثر۔

میں : لیکن آپ تاثر لینے کے لئے یونان یا جرمنی کیوں چلے گئے ؟

شاکر : پتہ نہیں۔

میں : پیغم تو بقول آپ کے آپ استعمال نہیں کرتے۔ اس کے باوجود

آپ کی تصویریں اجنبی کیوں نہیں لگتیں ؟

شاکر : میاں مجھے کیا پتہ !

میں : اس کی وجہ یہ تو نہیں کہ جب آپ جے جے سکول آف آرٹس میں میٹرل

پینٹنگ میں سپیشلائز کر رہے تھے تو ہندوستانی مصوری کی روایت

اور اجنبی وغیرہ آپ پر گہرا تاثر چھوڑ گئی۔

شاکر : ہوں — ہو سکتا ہے۔ یہ میں نے اسی سی جی کرایا ہے۔

پچھلے ہفتے۔

میں : آپ کا اسی سی جی۔ ٹھیک ہے۔ لیکن زندگی سے رابطہ۔

شاکر : تم اس سے مطمئن ہو رہی سی جی کی طرف اشارہ، تو انشا اللہ زندگی

سے رابطہ رہے گا۔

میں : نہیں جی۔ میرا مطلب ہے مصوری کے حوالے سے

شاکر : میں زندگی سے رابطہ قائم کر کے ہی تصویر بنانا ہوں۔ اس کے بغیر

میری مصوری تو کیا، کوئی بھی تخلیقی عمل نہیں ہو سکتا۔ تم بتاؤ تم اس

رابطے کے بغیر انسانہ یا ڈرامہ کچھ کہتے ہو — ؟

میں : نہیں شاکر صاحب ! میرا مطلب ہے کہ —

شاگرد : اگر تمہیں میری تصویر میں اپنا مطلب نظر نہیں آتا۔ تو میاں میں تمہارا
مصور نہیں ہوں۔ گھٹنے پر آلود کس کی مالش کر لوں ؟

میں : جی رات ہوئے وقت ۔ ادھر روئی باندھ لیجئے گا۔ لیکن شاکر بھائی
آپ اتنے بڑے مصور ہیں تو،

شاگرد : اچھا۔

میں : کیوں — ؟

شاگرد : میں ایک PERFECT تصویر بنانے کی کوشش کرتا ہوں۔

میں : میں نے آپ کو معاشرے میں عدم مسادات کے حوالے سے بہت
اچھی اچھی باتیں کرتے سنا ہے۔ لیکن اپنے ایکسپریشن فارم میں اس
کا چھٹا تک نظر نہیں آتا۔

شاگرد : تم نے تھوڑی دیر پہلے میکین پنٹنگ کا حوالہ بھی دیا ہے۔ آرا کو
ریوٹر۔ سکورڈس۔ دراصل۔ یاریہ کوئی ضروری ہے۔ میں خام اور
شکلوں کا مصور ہوں۔ کسی اور حوالے سے تصویر ممبر ذہن میں
آتی نہیں۔

میں : ایک لڑکا ہے آپ کے ہاں کا۔ شاید اب پڑھانے بھی لگے ہے وہی
اعجاز الحسن۔ اس کی تصویر دیکھی تھی۔ "مائی لائی" — اس کے
بارے میں آپ۔

شاگرد : وہ پورسٹر — ؟ ٹھیک ہے۔ میرے بس کی بات نہیں ہیں مڈرن
کاپینٹرمینٹس۔

میں : یعنی فارم، ٹیپ، موڈ

محمد حسن سکری : (۱۹۵۴ء) ویسے شاکر علی موضوعات کے قائل ہیں۔ اس کے

خیال میں اصل چیز تو نقش ہے اور اس سے ظاہر ہونے والی کیفیت
یا مزاج۔

شاگرد: میرے ہاتھ میں کاغذوں کو دیکھ کر، بس کافی ہو گیا ہے۔
میں: اگر آپ کے گھٹنے کا درد، سر میں آگیا ہے تو یہ نوٹس کافی ہیں۔
شاگرد: ڈاکٹر۔ یار میں حلقے کے اس جلسے میں نہیں آؤں گا۔
میں: کیوں جی۔ آپ کی تو صدارت ہے اور آپ پر مضمون۔
شاگرد: بس نہیں آؤں گا۔ عجیب لگتا ہے یار۔ تم جانے کیا بکواس کر دو۔

اختتامیہ

شاگرد حلقے میں میری بکواس سننے نہیں آئے تھے۔ میں نے تو مضمون شاگرد کو سمجھنے
کی خاطر لکھا تھا۔ میں نے ان نوٹس کے حوالے سے یہ مکالمے سکھے ہیں۔ وہ آج بھی نہیں
ہیں۔ آج میں نے یہ بکواس اپنے زمانے کے ان لٹاریوں، زنگریوں کو خبردار کرنے کے
لئے کی ہے جو بڑے آدمیوں کے کرداروں کو اپنی اپنی نظر کے مطابق بوجہ رنگ دینے
کے عادی ہیں۔ سیاہ، سبز، سرخ۔

امیر احمد پرویز

پاکستان واپس آئے اسے ایک دہائی سے زیادہ حرمہ ہو گیا ہے۔
اس کا کوئی گھر نہیں۔

کراچی میں فیضان پیرزادہ کے گھر اور لاہور میں ریاض قادر کے ہاں تصویریں بناتا ہے۔

بوش، مدبوش، صحت، بیماری، حالت چاہے کوئی بھی ہو، مصوری کا وقت باقاعدگی کے ساتھ فجر سے گیارہ بجے قبل از دوپہر، بلاناغہ، گیا رہ بجے کے بعد بھڑکتی، بے چین روح اور جسم میں جلتی آگ کو بجھانے کے لئے پانی کی تلاش — پانی کی تلاش بے سود — پانی پر پھرے۔

گھاس، دھواں، راکھ، کسی بھی شے کی جستجو جو آگ کو بجھا دے، سامان ملتا تو ہے پر چور بازار میں،

سب نے مل کر اُسے ہی بجھا دیا، مار دیا، ہم سب ہی نے مل کر۔
آہ! مینڈر کس۔

احمد پرویز کے فن میں مشرقی جہت مسلمان ہونے کے ناطے سے تدریقی طور پر درآتی ہے، وہ مسلمان ہے اور بیشتر مسلم مصوری کی طرح اس کے فن میں ایجاد کا عنصر نسبتاً کم ہے لیکن مسلم مصوری ہی کی طرح اس کے فن کا پرت در پرت کھلنا ہی اس کی عظمت اور شان و شوکت کی گواہی ہے۔ ایک کے بعد دوسرا عمل، بلا مشکل وہ رنگوں میں بھڑکتی آگ سے جواہرات

پر جواہرات تراشتا جاتا ہے — مایخسٹر گارڈین ۔

احمد پورینہ ۔ میری کوئی بھی آبی تصویر مثل منیچر ہو سکتی ہے ۔ اس میں تمام جزئیات موجود ہیں ۔

دن ہو یا رات نیند آجاتی ہے تو باغ میں گھاس کا بستر ۔
رات ، کھنٹن کا ساحل ، باغ ۔

نیند کے اندھیرے میں فالج اسے آن پتا ہے ۔

فالج دلچسپ مرض ہے ۔ ہائیں گرتے تو قوت گویائی بھی سلب ۔ دائیں سے زیادہ ہلک
کہ اس میں زندگی کے امین مراکز شدت سے متاثر ہوتے ہیں ۔ مسلسل نیند ، گہری بے ہوشی
اور گہری ۔

لاہور کے درست اس کے علاج کے لئے بلا واسطہ چندہ جمع کرنے کے بجائے اپنی
ایک ایک تصویر اس کے سہ قے بچنا چاہتے ہیں ۔

گہری بے ہوشی اور گہری موت ۔

کراچی کے دوستوں کو لاہور سے کمک کی ضرورت ہی نہیں پڑتی ۔

اور قومی ، صوبائی ، مقامی آرٹس کونسلیں اس کو

دوستوں ، مداحوں کے قدموں کی چاب ۔

علی امام ، کمال احمد رضوی ۔

کندھادینے والے اور بھی بہت ہیں لیکن ان سب سے جھگڑنے ، پار کرنے والا مار

کھانی کر کے جرم لینے والا آگے آگے چار بائی پر سکت ہے ۔

اس سکوت سے دو ایک ہفتے پہلے وہ کراچی سے لاہور آتا ہے ۔ کس نے پی آئی ۔ اسے

سے فون کیا ہے ۔ بیرون ملک جانے کے لئے ٹکٹ لاہور میں ہے ۔ معینہ نجی کی سمجھ میں نہیں

نہیں آتی ۔ کراچی ہی سے جاسکتا تھا وہ ۔ نہیں ۔ لاہور سے اسلام آباد اور دہلی سے ۔ نہیں ۔

ممہ حل نہیں ہوتا۔ وہ حنیف رامے کا لدم مصور کو فون کرتا ہے معین کو بتاتا ہے کہ حنیف نے اسے بلایا ہے۔ کراچی واپسی کا بندوبست ہو جائے گا۔ اب معین یا تو اسے حنیف کے گھر تک اپنی کار میں لفٹ دے یا بیس روپے۔ معین بیس روپے دینے کو ترجیح دیتا ہے کہ اگر وہ اسے حنیف رامے کے ہاں لے بھی گیا تو اسے بیس روپے دینے ہی پڑیں گے اور پھر اُسے بچوں کو سکول سے لانا بھی ہے۔ احمد پر وزیر بیس روپے لیتا ہے۔ ”رات میں باغ میں سویا؟“ وہ بتاتا ہے۔ ”ریاض قادر پہلے ہی مر چکا ہے، یار، ہاتھ پاؤں سن ہو جاتے ہیں فانی خارج از امکان نہیں؟“

صبیحہ اشرف :- لیکن وہ مشرقی تھیم کو اپنے سے جڑا نہیں لیتا۔ قتل میں رچی دولت منہ عرب دنیا میں باکر مادی فوائد حاصل کرنے کے بجائے وہ ہمیشہ احمد پر وزیر ہی رہے گا۔ جو اپنے آپ کے ساتھ دیا نڈا رہے۔

معین غمی مجھے فون پر بتاتا ہے کہ احمد پر وزیر کل مر گیا ہے۔ میں حیران ہوتا ہوں۔ ریڈیو، ٹی وی پر کوئی خبر نہیں؟ معین مجھے اخبار دوبارہ دیکھنے کا مشورہ دیتا ہے۔ مسور کھ غفلت کے عین برعکس تناسب سے چھوٹی سی اطلاع جو پہلے ہی میری نظر میں نہیں آئی تھی پچیس برس میں دنیا جہان میں پچاس نمائشیں کر کے مصوری کی دنیا میں تھلکا پچا دینے والے کے لئے پچیس الفاظ کی بھی خبر نہیں۔

مجھے افسوس نہیں ہوتا، ہم سب مفلوج ہیں۔ اب ہم شاید موت کے منتظر ہیں کہ فانی دائیں بائیں دونوں طرف ہو جائے تو آکیجنی زندگی موت سے بھی بدتر ہے۔ مجھے کوئی ڈکھ نہیں ہوتا۔ میں بے حس ہو چکا ہوں۔ مجھے معلوم نہیں تھا کہ بے حس بھی جھوت کی ہماری ہے جو بے حس کے M. U. میں رہے گا، اسے یہ مرض جلد یا بدیر آن ہی لیتا ہے۔

۱۹۷۸ء حکومتی سطح پر اس کے فن کی غفلت کا اقرار صدارتی ایوارڈ کی صورت میں کے

ہئے وہ دس برس سے بیقرار تھا کہ اس کا حق دار تھا۔ دنیا تو بغیر اعتراف کرتی ہی ہے۔ لیکن

اپنے وطن سے، حکومت سے اپنے فن کا اعتراف کرانے میں شاید اور ہی لذت ہے۔
دسواں برس بہت دیر میں آیا۔

صاف و شفاف، نہایا دھویا، اُجلا اُجلا، نکھر نکھرا، سر کا گنجا پن چھپانے کے لئے
ریاض قادیان میں سر کے کچھلے لمبے بال آگے کودا کر چندیا پر جمائے ہوئے، فخر سے
بازی، جھگڑے، جذبات کی شدت عروج پر۔
فلیٹ سے لیا گیا ہے۔ زبردست قیمتی آرٹس۔

صدارتی ایوارڈ دس ہزار روپے + نمائش کی تصاویر سے سترہ ہزار روپے =
ستائیس ہزار روپے۔

لیکن کب تک؟ رفتہ رفتہ فلیٹ کی چیزیں بکتی ہیں۔ پھر فلیٹ چھٹ جاتا ہے کسی
دوست کے ہاں ایک کمرہ سٹوڈیو، گھاس کا بستر۔

مصور سی کا منٹو؟ نہیں؟ ساغر صدیقی؟ نہیں؟ ریاض قادیان؟ نہیں؟ سب اس سے
پلٹ کر کے سرخرو ہوئے۔ مصوروں کو ادیبوں شاعروں، موسیقاروں وغیرہ پر ایک بھقت
ہوتی ہے۔ سنا بری۔ چھوٹے سے چھوٹا مدور بھی بہت بڑا شاب ہوتا ہے اچھا، تو پھر
کم از کم ڈاکٹر سلیم واحد سلیم، پر سی کیوشن مینیا کے حوالے سے، ہر اجنبی، شناسا، دشمن
سی آئی ڈی والا، مال روڈ پر کسی دکان "بنام راجہ صاحب" کے اشتہار لکھے ہیں، احمد پرویز
ہجیان ہیں معین نجمی سے کہتا ہے کہ یہ یہاں بھی پیچھا نہیں چھوڑتے۔ معین کہتا ہے پوچھنا
جے احمد پرویز بتاتا ہے۔ دیواروں پر جگہ جگہ راجہ صاحب لکھا ہے۔ راولپنڈی میں لوگ
اسے راجہ صاحب کہتے ہیں۔

اس کی سوچ، اس کی زندگی میں دیوانگی کا عنصر نمایاں خود پر طاری کیا ہوا نہیں۔
قدرتی تابندگی کی دیوانگی۔ خاندان میں نابغوں کی کمی نہیں۔ نازہ بن انگریزی کی بہترین
شاعر۔

پہلی بیوی — تین بچے۔

دوسری بیوی باپانی — ایک بچہ۔

تیسری بیوی — تب فوج میں کرنل تھیں، جنہوں نے شادی کے ماہ ڈیڑھ ماہ بعد ہی اپنے گھر کے دروازے پر احمد پر دینر کے لئے "آڈٹ آف باڈنٹ" کی تختی آویزاں کر دی۔

لباقد، جسم کی مسافت جیسے ناقہ زدگی کی متوق، پھوٹی چھوٹی زیرک آنکھیں، ناک اوراد پر کے ہونٹ کے سین وسط میں سیاہ مساجس ہیں ددیں بال۔ شرارتی، پُر اسرار، بہت خوبصورت ریاض قادرانہ مسکراہٹ۔

غصیل، تشدد پسند، جنگشالو، بہت پر خلوص، بہت پیار کرنے والا۔ پاکستان کا واحد بوٹیمین، دیو جانی بے چین روح انرجی۔ وہ اپنا دماغ، اپنی ردت، اپنی تمام تحرکتیں ناچتی انرجی تصویر میں نقل کر دیتا ہے۔

اپنی آرٹ گیلری کے بشیر مرزا، احمد پرویز کی تصاویر کی نمائش کے لئے اگر سات سو رخت نامے بھیجنا ہوں تو لوگ اس سے زیادہ تعداد میں آتے ہیں، مجھے خیر ہے کہ میں احمد پرویز کی تصاویر کی نمائش کرتا ہوں، وہ اپنے فن کے ساتھ مخلص اور دیانتدار ہے۔ وہ یکدم خطاطی میں غوطہ نہیں لگا سکتا۔ محض اس لئے کہ اس میں کافی بہت ہے!

پاکستان آرٹ اکیڈمی اس کی تصاویر کے سچو ریٹ ہو چکی ہے۔ وجہ؟ اس کی تصاویر کی قیمت یکساں ہے۔ پانچ سو روپے۔ اگر رقم کی ضرورت ہے تو پچاس روپے میں بھی تصویر فروخت کر دیتا ہے۔ میرا خیال ہے اسے اپنی تصویروں کی بیک کرنی چاہیے۔ وہ کہتا ہے: "بیرون ملک میں میری تصاویر کی قیمت بہت بڑھتی ہے۔ شاید مجھے یہاں بھی قیمت بڑھا دینی چاہیے۔"

مقامی نقادوں، بعض ہم عصروں، کئی نئے معسروں کے نزدیک احمد پرویز کا فن

باسی ہو گیا ہے۔ اس میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔

”تبدیلی؟ کوئی تبدیلی نہیں۔ میرے ہاں صرف ارتقا ہے۔ نشوونما ہے۔ بختگی میں یقین رکھتا رکھتا ہوں۔ جانے لوگ ہمیشہ کیوں تبدیلی چاہتے ہیں۔ لوگوں کو تصور سے یہ توقع نہیں رکھنی چاہیے کہ وہ اپنے اسلوب ہی کو بدل دے۔ اسے مخصوص محسوسات، لکیروں کی حیات رنگ، فارم، محض اس لئے تبدیل ہونے چاہئیں کہ لوگ، تبدیلی چاہتے ہیں، نہیں۔ کبھی نہیں۔ لوگ سبزیوں سے بود ہو گئے تھے۔ آج دنیا میں کہتے ہیں جو ایک بھی سبزی خریہ سکتے ہیں؟ دنیا بہانہ کے نقادوں نے اس کے رنگوں کے استعمال کو، ڈیزائن کو، حساس لکیروں کو بیان کیا ہے۔ کبھی وجدان کی سطح پر ادراک، شاعری، مابعد الطبیات، جواہرات سے نکلتی شعاعیں، پھٹتے ہوئے نازک پھول، نہ رہ سٹل، پال کلی کی روح، کلی ہی کی طرح انتہائی منفرد، ذاتی اسلوب اس کی فارم محض مجرد ہے یا مسخ شدہ نہیں۔ بلکہ نئے انداز سے ترتیب پاتی ہیں۔ پیٹل یعنی چاک اور آبی رنگوں پر اسے پوری قدرت حاصل ہے۔ لیکن تیل، مڈیم پوری طرح اس کے قابو میں نہ آ سکا۔ اس کا ہاتھ اسادانہ، دماغ شاعرانہ، ہر شے ہر نقش پر تھرتھا، نقصان، پھول، جھڑیاں، اسے پھول بہت پسند ہیں۔“

”میں پھول شول نہیں بناتا۔“

”جولا ہو رہی رہتا ہے وہ کس طرح یہ برداشت کر سکتا ہے کہ موسم بہار گزر جائے اور وہ باغ جناح میں نہ جاٹے؟“

احمد پر دیر تھکا نہیں، بوڑھا نہیں ہوا۔ وہی شد و مد جوش و خروش، نوجوان غصیلا، پھر ادیش عمر غصیلا، بوڑھا غصیلا ہونے کی بہت نہیں ملی۔ دل، بچے کا، پکا سو کی طرح، صحت سادگی تجر۔

”پکا سو نوے برس کی عمر میں بچوں کی طرح پیٹ کرنا چاہتا تھا۔ میں اسی روح کے تصور بناتا ہوں۔ میں نے خود کو اب دریافت کیا ہے۔ میرا بہترین دور ہے۔“

میں بچے ہوں۔

مجھے بچوں بہت پسند ہیں۔

باغ میں گھاس میرا بستر۔

باغ، کلفٹن کا ساحل رات۔

بہند کا اندھیرا، فالج، ابدی بہند۔

کہا فیرن سہمے۔

مسوری میں اب فیر کی گنجائش نہیں۔ اس منصب پر صادقین کا انجام ہو چکا ہے

لیکن امیرن؟ اگر کسی کو اعتراض نہ ہو تو احمد پر دیز کو امیرن کا سبب عطا کہہ دیں، پیچھے ہٹنا

مرگ ہی آئی۔ ٹھیک؟

دکٹر مسگر بو، بے شک احمد پر دیز پاکستان کا بہترین مسگر ہے۔ جس نے انگریز

مسوری دنیا پر اپنا گہرا تاثر چھوڑا ہے۔ اپنے فن میں منہر اسلامی فن کے آئندہ ٹیڑھ اپنے

فن کے ذریعے منہر ہے آشنا کہ دینا ایک انتہائی اہم اور یکتا کام ہے

کتاب کو بننا کسی مالی فائدے کے
(مفت) پی ڈی ایف کی شکل میں
تبدیل کیا جاتا ہے، ہمارے کتابی سلسلے
کا حصہ بننے کیلئے وٹس ایپ پر رابطہ
کریں

حسنین سیالوی

0305-6406067



بھلوں کو بھلی لاج

استاد اللہ بخش

استاد اللہ بخش کا مصوری میں سفر ایک تنہا آدمی کا سفر ہے۔

ایک لڑکا جس کے دل میں کسی مہاراجے کے لئے کسی بہت بڑے مصور کی پینٹنگ کو ٹراپسورٹ ہونے دیکھ کر مصور بن کر نام پیدا کرنے کی خواہش پیدا ہوئی، جس نے ریل کے ڈبے رنگنے سے بے کر بورڈ لوہی، بیٹی میں فلموں اور پھر آفا حشر کے ناکم کے لئے پردے پر منظر کشی کی۔ بغیر کسی سہارے، بغیر کسی صحیح معنوں میں استاد کے وہ شخص اپنے ارادوں اور انگلیوں اور برش کی قوتوں کے بل بوتے پر استاد اللہ بخش بن گیا۔

ہندوستانی مصوری کو کمپرسی کی حالت میں دیکھ کر محظوظ ہونے اور لارڈ میکالسے کی نورآبادیاتی تعلیمی ثقافتی پالیسی پر عمل پیرا ہونے کے بعد انیسویں صدی کے آخر میں مہاراجوں کو مصوری سکھانے کا شوق چرایا، جاگیردارانہ نظام کو جو منغل، راجپوت مصوری کی سرپرستی کرتا تھا، تیزی سے زوال پذیر تھا، ہندوستانی مصوری راجستھان اور پنجاب میں آخری پچکیاں بے رسی تھی۔ ۱۸۷۰ء تک تو یہ صورتِ حالت مزید خراب ہونے لگی۔ فوج کے بعد انگریزوں کی تہذیب نے یہاں کے شرفاء کو عمومی طور پر ایران کی مصوری کی ٹیکنیک نے یہاں کے شرفاء مصوروں کو خاص طور پر بہت متاثر کیا تھا۔ پرانا نظام آخری پچکی بے کر ختم ہوا اور ساتھ ہی ہندوستانی مصوری بھی۔

۱۸۵۲ء میں کمپنی بہادر کی طرف سے میکالسے کی پالیسی کی سرچارس ٹریولٹن نے سامراجی پالیسی کے اعلیٰ ہتھیار کے طور پر دساحت کی تھی۔ انقلاب کو روکنے کے لئے ہمارے پاس

واحد ذریعہ یہ ہے کہ ہم مقامی باشندوں کو یورپی برتری کی طرف مائل کر دیں۔ یوں وہ اپنی روایات کے حوالے سے اپنی آزادی کی خواہش اور مستعد کو بھول جائیں گے۔ ہم یہ کوئی نیا تجربہ نہیں کریں گے۔ بلکہ ردمنوں نے ردمنی فن اور ادب سکھا کر اپنے ناتجوں کو مفتوحہ کے لئے شمالی بنا دیا تھا نہ کہ ان کا مخالف۔ میرے خیال میں ہندوستانی بھی جلد ہی ہمارے لئے وہی بن جائیں گے جو ہم ردمنوں کے لئے بن گئے تھے۔

۱۸۷۰ء تک ٹریولٹن کی امیدیں برآئیں۔ بنگال، بمبئی اور کسی حد تک شمالی ہندوستان میں ایک نیا متوسط طبقہ پیدا ہو چکا تھا۔ جو کہ انگریز کا نقال تھا اور جسے اظہار خیال کے ہندوستانی ذرائع سے نفرت ہو چکی تھی۔ ۱۸۹۰ء میں رابندرناتھ ٹیگور کی تحریروں نے کسی حد تک بعض بنگالی دانشوروں کو ان کی اپنی زبان اپنے ادب کی شناخت کا اساس دلایا تھا۔ لیکن انگریزی اقدار، سیاسی اور سماجی عزت کے حصول کے لئے اتنی اہم سمجھی جاتی تھیں کہ ۱۹۱۷ء میں یو آر داس کو کہنا پڑا "ہم نے خود کو اپنے لوگوں کے لئے اجنبی بنایا۔ ہم اپنے دلوں کے آئینہ شیز کو بھول گئے۔ انگریز کی نقالی میں ہم دیوانے ہوئے جا رہے ہیں۔ ہم گلیوں کو مندروں کی جگہ دے رہے ہیں۔ قیمتی خانوں کے لئے لاشریاں نکالتے ہیں۔ ہم اپنے قوی اور صحت مند کھیلوں کی جگہ ہر قسم کے بدلی کھیل برآمد کر رہے ہیں۔ ہم خیال میں، احساس میں، ثقافت میں دو غلے، دو نسلے ہو گئے ہیں۔ حتیٰ کہ ہماری دیوانہ دار خواہش یہ بھی ہے کہ ہم اپنے ہونے بھی دو نسلے ہو جائیں۔"

لارڈ ڈنپٹر نے ۱۸۷۱ء میں ایک ہمدرد سرپرست کے روپ میں، مدراس کی ایسی عیسائی ادبی سنگت کے ایک اجلاس میں ہندوستانی مصوروں کو زبردست مشورہ دیا کہ ہندوستانی مصوروں کو چاہیے کہ وہ مقامی شرفاء کے پورٹریٹ بنائیں، پھول، پرندوں، جانوروں کی تصویریں بنائیں، گھاؤں کے گھروندوں، جوڑوں میں اترتی سیڑھیوں اور دوشیزائوں کے جسموں سے لپٹے گیلے کپڑوں سے جھانکتے جسموں کو پیش کریں۔ وغیرہ، تو جب ایک یورپی مصور پورٹریٹ

پینٹر، تھیوڈور جینسن ٹراونکور میں آیا، "راجہ" روی درمانے اس سے پوری طرح استفادہ کیا۔
 اوریوں پہلی مرتبہ ایک ہندوستانی مصور نے تیل کے رنگ میں تصویر اور وہ بھی پورٹریٹ
 بنائی۔ بعد میں ۷۸-۷۹ء کے دوران لاٹ صاحب پیٹرنے مدراس میں مصوری کی نمائشیں
 بھی منعقد کرائیں۔ جس میں روی درسا کو دو مرتبہ گولڈ میڈل ملا۔ پہلی تصویر کا موضوع اور نام تھا
 "غسل کرتی عورت" اور دوسری تصویر تھی "دہشت کے نام شکستہ کا مجرت نامہ"

تب ہندوستان میں انگریز آرٹ سکولوں کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ کلکتہ، بمبئی،
 مدراس اور لاہور میں آرٹ سکولوں میں انگریز نے اپنے حساب سے اپنے استعمال کے لئے
 مصور پیدا کرنے شروع کر دیئے تھے۔ جنہوں نے بعد میں بعض انگریز کلبوں اور اسمبلی کی عمارتوں
 کی آرائش و تزئین بھی کی۔

۱۸۹۶ء میں ای۔ بی۔ ہول کے کلکتہ میں آنے کے باوجود دونسی خواہشات کے مالک
 ہندوستانی مصوروں نے انگریز کی نقالی کو مقدم سمجھا۔ ہول۔ مصوری میں ہندوستانی
 روایت (اجنتا، مثل، راجستھان، پنجاب) اور ہندوستانی، ہندو اساطیری، موضوعات پر
 زور دیتا تھا اور کہتا تھا کہ دراصل یہی ہندوستانی مصوری کے منبع ہیں۔ اگرچہ اس انگریز کی
 پالیسی انگریز راج کی پالیسی سے متصادم تھی۔ لیکن وہ خلوص دل سے اپنے مالکوں کی مخالفت کے
 باوجود ہندوستانی مصور پر زور دیتا تھا کہ وہ اپنے مافقہ کی اور رجوع کرے۔ گو گندرناتھ ٹیگور
 اور ایندرناتھ ٹیگور بالآخر، ہول کی ریٹائرمنٹ (۱۹۰۵ء تک اس کے فائل ہو چکے تھے اور
 دیشکر یہ ہول) یہ فیصلہ کر چکے تھے کہ انہیں واقعی ایک نئے قومی اسلوب کو جنم دینا چاہیے۔ ہول
 نے ماضی سے مدد حاصل کرنے پر زور دے کر، دوبہت بڑے کام کئے۔ اول یہ کہ اس سے
 مصوری کے واحد قومی منبع کی تجدید ہوئی اور دوسرے، اگرچہ سوراج اس وقت نامکن تھا،
 لیکن یہ حال کو ترک کرنے کا واحد طریقہ تھا کہ اس مراجعت سے آزادی کی طرف بھی ایک قدم
 اٹھاتا تھا۔ اس کے باوجود کہ تاریخی موضوعات بہت طاقتور تھے۔ لیکن ان مصوروں کی سوراج

کے ناامیدی، یاس، خوف اور تشویش، ان کے رنگوں پر چھائے ہوئے تھے۔

۱۹۰۵ء کے بعد اس زمانے کی نوجوان نسل نے ابھرنے لگا تھا۔ ٹیگور کی تقلید کی۔ لکھنے رنگ اور حسرت بھری جذباتیت ان کا خاصہ تھے۔ اور اپنے گرد کی طرح کہ جسے بھول کی جگہ کلکتہ سکول آف آرٹ کا پرنسپل مقرر کر دیا گیا تھا۔ ان میں سے بعض کو بھی مختلف سکولوں میں پرنسپل بنا دیا گیا۔ اسیت کار، کھنؤ، سمندر ناتھ گپتا لاہور میں، دیوی پرشاد رائے چوہدری مدراس میں اور دونوں اکیل (برادران) یعنی سردار اور برادر ادبئی میں اور نند لال یوس کو شانتی ٹکٹین میں میوزیم اور آرٹ سکول کا انچارج مقرر کیا گیا۔ اگر ان سب کی تصویروں میں باریکیوں اور تفصیل کی نوعیت مختلف تھی۔ پر سب کا اسلوب ابھرنے لگا تھا۔ ٹیگور ہی کا انگ لئے تھا۔ منحل معنوی اور اجتماع کے

فریکوئز کا استخراج نیم MONUMENTAL MIMATURE نیم

ان سب لوگوں کی مصوری کو جدید مصوری کہا جاتا تھا۔ ہندوستانی قوم پرست نقادان سے خوش نہیں تھے۔ گو مر سوامی اور خاص طور پر او۔ سی گنگولی تو اس سلسلے میں بہت ہی تلخ تھے کہ ہندوستانی مصوری کی تجدید کے یہ مظاہر ان کے نزدیک بہت نامک تھے۔ اپنے دو نسلے پن کی وجہ سے ۱۹۰۵ء کی تصویریں کھوکھلی اور لکھنی تھیں۔ یہ تحریک شعوری کوشش تھی کہ ہندوستان کے قدیم فن نے ضرورت اظہار خیال کے تحت جنم لیا تھا اور یہ ان قدیم مصوروں کے تجربے اور قلبی واردات کا منظر تھا۔ اسی لئے گہرائی اور خود بصورتی خالص تھی نہ کہ ان جدید مصوروں کی طرح بنا پستی۔

۲۵-۱۹۰۰ء کے دوران ہندوستانی مصور بیرونی دنیا سے آشنا ہو رہے تھے اور

بعض تو یورپ سے مشاہدہ بھی کر آئے تھے۔ خاص طور پر فرانس کے مصوری کے عجائب گھروں اور آرٹ سکولوں سے استفادہ بھی کر کے لوٹے تھے۔ ابھرنے لگے بھائی گوگندرناتھ ٹیگور (۲۸-۱۹۲۳ء) کیوب ازم میں تجربات کر رہا تھا۔ جمو میٹرکل ڈیزائن اور اسلوب کے حوالے سے اس کی تصویریں پکا سوا اور براک سے مختلف تھیں۔ لیکن بہت ہی کمزور اور بہت ہی غیر ہندوستانی، پس کوئی بھی معاشرہ کتنا بھی جدید اور کاسموپولیٹن کہوں نہ ہو۔ پھر بھی اپنا ایک مخصوص قومی

مزان ضرور رکھتا ہے۔ وہ ہی مزان جس نے جدید فرانس کو جدید اٹلی سے اور جدید اٹلی سے ہندوستان کو بینز کر رکھا تھا کہ ہم اپنی ذہنی آب و ہوا سے کبھی فرار نہیں ہو سکتے۔ یہ ہو ہی نہیں کر کسی بھی ملک کا فن چاہے اس کا اثر کتنا ہی طاقتور کیوں نہ ہو، کسی دوسرے ملک کا فن کار اسے من و عن قبول کرے — زیادہ سے زیادہ ایسے اثرات کو کسی دراکے انجکشن سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جو کہ ہم مصوروں کے لئے عارضی محرک کی حیثیت رکھتے ہیں پر یہ ایسے دھچکے ہونے چاہئیں کہ جنہیں خون میں رنج بس جانا چاہیے نہ کہ ان انجکشنوں کو نشے کے انجکشن بنا لینا چاہیے۔ (سر برٹ ریڈ) یہ وہی استعمال ہے کہ پکاسونے اپنی تصویروں کو نئی تو انائی دینے کے لئے افریقی آرٹ کو کیا تھا۔

اپنی روایت کے دھاگوں کو چن کر انہیں مضبوط بنا کر ان ہی سے ہمیں مصوری کے تانے بانے بننے ہوں گے کہ جن میں ہندوستان کی جدید سوچ کے نمونے بستے جا سکیں غیر ملکی نمونوں کی نقل کرنے کے بجائے یہی طریق کار بہتر ہے۔ فن اگر قوی نہیں تو کچھ بھی نہیں (گنگولی) تو یہ بھی ڈیو جی آرچر کی "ہندوستان اور ماڈرن آرٹ" کے مطابق دخاص طور پر اور اس تاریخی پس منظر کے دوسرے حوالوں سے بھی ہندوستانی مصوری کی اس دقت کی صورت حال جسے میں نے انتہائی اختصار سے اس لئے پیش کیا ہے کہ ان تینوں بڑے مصوروں میں سے ایک کا مختصر جائزہ سکوں کہ جو پاکستان کی آزادی کے وقت پاکستانی تھے۔ چٹائی کہ جو اجنٹا کے حوالے سے دہنگالی سکول کی روایت کے مطابق منغل مصوری کی روایت سے بندھے تھے اور اب PRE RAPHAELITE کے انداز کی جانب سفر کر رہے تھے۔ حاجی شریف جو کہ MINATURE مصوری کی زندہ مثال تھے اور ہیں، اور استاد اللہ بخش۔

فن کبھی خلا میں جنم نہیں لیتا۔ یہ مجموعی طور پر، نہ کھلنے والے بندھنوں سے معاشرے کے ساتھ گنڈھا ہوتا ہے۔ ہندوستان کو سورانج کی منزل تک لے جانے کے لئے وسیع تر بنیادوں کی ضرورت تھی۔ اسی لئے بیسویں صدی کی دوسری تیسری دہائی میں کرمان کو گنہامی سے

نکال کر مرکزی حیثیت میں لایا گیا۔ شہر پر گاؤں کو فوقیت دے کر گاؤں کو آسمان پر چڑھایا گیا کہ "محنت، محنت، محنت، بھوک، تنگ، افلاس، بیماری، غم، موت۔۔۔ یہ ہے ہندوستانی کسان کی مختصر اور رنجیدہ زندگی کا خلاصہ" (ہجوم) جس نے ہندوستان کے ذہین، حساس اور سوچنے والے فن کار کو متاثر کیا۔ شہری ہندوستانی کے بجائے اب یہ دیہاتی ہندوستانی تھا کہ جواب "ماڈرن انڈیا کی تجسیم تھا۔ اس شور سے ہندوستانی مصوری میں ایک نئی جہت نے جنم لیا جس کا نام تھا۔ امرتا شیرگل بسکھ باب اور ہنگری میں ماں کی بیٹی۔

"جو نہیں ہیں نے ہندوستان کی سرزمین پر قدم رکھا، موضوعاتی اور روحانی طور پر ہی نہیں بلکہ تکنیکی ایکسپریشن کے حوالے سے بھی" تو میری مصوری میں ایک بنیادی تبدیلی آگئی اور میرا فن بنیادی طور پر ہندوستانی صورت اختیار کر گیا۔ مجھے اپنے فن کا رانہ مشن کا تب احساس ہوا۔ ہندوستانی عوام کی زندگی غربت خاص طور پر (دیہاتیوں) کی خاموشی اور بے پناہ توکل، مجز اور صبر ان کے نوکیلے اور بے حد سانسوے جسم، اپنے سے بد صورتی میں بھی پُر اسرار طریقے سے خوبصورت، مجھے اس تاثر کو کینوس پر منتقل کرنا ہے۔ جو ان کی ادا اس آنکھیں مجھ پر چھوڑتی ہیں: (امرتا شیرگل)

امرتا شیرگل کی تصاویر کی سادگی، چہروں کا تاثر، خاص انداز میں دیکھنے کی جرات (سیران) منطقہ حارہ کے سورج کے وہ رنگ (گوگال) کہ جو بیشتر ہندوستانی مصوروں کو نظر نہیں آتے تھے۔ ان کے حوالے سے امرتا نے بڑی کامیابی سے ہندوستانی دیہات اور دیہاتی کو اپنی تصویروں پر منتقل کیا۔ استاد دالٹ بخش کے پنجاب کو بھی۔

ہیں نے ہندوستانی مصوری کے اس دور تک جتنے بھی پہلوؤں کا مربوط، غیر مربوط طریقے سے احاطہ کیا ہے۔ اس کو اگر مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ وہی زمانہ تھا جب استاد

اللہ بخش ٹیچر فلم کے پردوں پر سینسز یا پینٹ کرنے کے بعد ہندو دیو مالا کو تصویروں میں منتقل کر کے نام پیدا کر رہے تھے اور پھر کسی کی بات پر اپنے پنجابی پن کا احساس ہونے کے بعد انہوں نے یکسر تمام موضوعات سے قطع تعلق کر کے،

اپنے پنجابی ہونے کے باعث پنجاب کے ساتھ ناظم استوار کرنے اور اس سے مکمل طور پر وابستہ رہنے کا فیصلہ کیا تھا۔ لیکن استاد کی نظر امرنا شیر گل کی نظر نہ تھی۔ ان کے قلب کی واردات، امر کے قلب کی واردات نہ تھی اور ان کا ردِ عمل امر کا ردِ عمل نہ تھا اور ان کی تعلیم بورڈ نو لیسوں اور "پنٹروں" کی مرہون منت تھی یا اپنی مگن، مشق، محنت اور کیسویٹی کی۔ پنجاب کو بہت قریب سے دیکھنے کے باوجود ریاقرب سے دیکھنے کے باعث انہوں نے پنجاب کو "آئیڈیلائیز" کیا کہ امرتا کی درستی اور SOCIAL COMMENT کے برعکس ان کی مصوری کلی طور پر تصوراتی فضا کی حامل ہے۔ شاید اسی لئے ان کی تصویروں میں تمام چہرے یکسانیت کا شکار اور کسی قسم کے تاثرات سے عاری یعنی سپاٹ دکھائی دیتے ہیں۔ ہیر اور سوہنی، راجھے اور ہینوال میں لباس PROPS اور مقام کی تفریق کے علاوہ کوئی فرق نہیں۔ عام طور پر ان کی تصویروں میں لباس کے اندر گوشرت پوشت کے جسم کے احساس کے بجائے یوں لگتا ہے۔ جیسے ان کے لباس میں بڑی احتیاط سے ہوا بھر دی گئی ہے اور روجوں کو انتہائی سرد رنگوں میں تحلیل کر دیا گیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر تصویریں دھڑکتی سنائی نہیں دیتیں۔ جیسے کہ ایسے حقیقت پسند مصوروں سے توقع کی جاسکتی ہے درخت ندیاں، پہاڑ، جنگل جیسے کسی نشے، کیف و سرور میں جتنی کہ بھینسیں بھی جیسے اسی نشے کے رنگوں میں گھڑی گئی ہیں۔ استاد کو اپنے قول کے مطابق اپنی تصویروں میں "گرد و پنگ" پیش کرنے کا بہت شوق تھا۔ اگرچہ ڈیزائن کے اعتبار سے یہ "گرد و پنگ" دلچسپ اور ساخت کے اعتبار سے یونانی تریموں سے زیادہ قریب دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن انہی تصویروں کے تمام حسن، نیم خوابی، نیم خوابیدہ کیفیات اور پراسرار سرد رنگوں کے باوجود

مجھے یہ تمام تصویریں ان کے سر پر ابھاسے کر ان کے لینڈ سکیٹ تک حیات جامد یعنی STILL LIFE محسوس ہوتی ہیں۔

بد بخت جوئیل میڈسن نے ۱۹۲۴ء میں ابندرنا تھ ٹیگور نے کہا تھا — تم میں سے کوئی بھی یہاں کے چمکتے گرم سورج کی روشنی کو کیوں نہیں اپنی تصویروں میں منتقل کرتا۔ ابندرنا تھ نے جواب دیا تھا — اس لئے کہ ہم ہندوستانی سورج کو دیکھ نہیں پاتے۔ بالفرض اگر تمہاری نظریں نیلے شفاف آسمان کی طرف اٹھ جاتی ہیں۔ ہندوستان میں کوئی مسکراہٹ نہیں۔ ہم اپنی ردحوں میں تاریکی سے کرپتے ہیں۔ مجھے معلوم نہیں اگر وہ یہ سوال استاد اللہ بخش سے کرتا تو یہ کیا جواب دیتے پر اتنا کیا کم ہے کہ ایک شخص نے اپنا رشتہ اپنے علاقے سے استوار کیا اور خود کو اس کے ساتھ بانڈھ لیا۔ جیسے کیسے بھی اس نے پنجاب میں LIVE کرنے کی کوشش تو کی، چاہے کسی انداز میں بھی۔ ہم نے تو اتنے فراخ دل واقع ہوئے ہیں کہ فلموں کو ایک گانے پر تو کیا، محض ایک مکالمے پر بھی ہٹ کر ادیتے ہیں۔

تھوڑے کو بہت جان لینے کے باوجود بعض وقت یہ جاننا مشکل ہو جاتا ہے کہ استاد یا تو اپنے ماحول اور فضا سے انتہائی بے خبر تھے اور یا پھر وہ اتنے بانبر تھے کہ وہ اس سے بھاگ کر اپنی سراب بھری ردمانوی دنیا ہی میں رہنا چاہتے تھے۔ یا تو ان کا مطالعہ اور مشاہدہ اتنا کوتاہ اور ان کی سمجھ اتنی کم تھی کہ انہیں پتہ نہیں تھا یا سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ عصری دنیا میں کسی بھی حوالے سے کسی میدان میں کیا ہو رہا ہے، مصوری کے موضوع اور اسالیب کیا کیا نئی صورتیں اختیار کر رہے ہیں۔ اور یا وہ اتنے عالم تھے۔ ان کا مشاہدہ اتنا بلیق تھا اور ان کی سمجھ میں اتنا زیادہ آ رہا تھا کہ انہوں نے ان تمام لوازمات کو شعور ہی سطح پر رد کر کے اپنے COCOON ہی میں گھومتے رہنے کو ترجیح دی کہ کسی قسم کے خارجی عوامل کسی حوالے سے بھی ان کی مصوری کی اُچھ اور خالص پن پر اثر انداز نہ

نہ ہو سکیں۔ شاید اسی لئے ان کا فن ہندو دہلا سے پنجاب کی طرف منتقل تو ہو گیا۔ لیکن انکی
سوج میں ارتقار کی کوئی صورت نظر آتی ہے نہ ان کے اسلوب میں نشوونما۔

استاد اللہ بخش کی وفات کے ساتھ پاکستان میں مصوری کا ایک سکول بھی ختم ہو گیا۔
کئی شاگردوں کے باوجود اس سکول کا ایک ہی استاد تھا اور اس کا نام تھا، استاد
اللہ بخش اور کئی شاگردوں کے باوجود شاگرد بھی ایک ہی تھا اور اس کا نام بھی استاد
اللہ بخش تھا۔

تو بوں استاد اللہ بخش کا مصوری میں سفر، ایک تنہا آدمی کا سفر ہے۔

منٹو، چندرن

ٹھنڈا گوشت میں ایشر سنگھ پر جو واردات گذرتی ہے اس کے حوالے سے وہ ایک انتہائی سادہ بیان دیتا ہے — انسان بھی کڑی یا ایک عجیب چیز ہے۔ انسان نے اتنی سادہ سٹیٹ منٹ ہو سکتا ہے۔ اپنے مخصوص حالات میں کئی مرتبہ دی ہوا درجہ شاید کئی مرتبہ اس سٹیٹ منٹ نے سننے، پڑھنے والے کے ذہن میں کبھی بھی کی ہو۔ لیکن ایشر سنگھ کا یہ بیان اس کی ہڈی کے سیاق و سباق میں کچھ ایسا احساس پیدا کر دیتا ہے کہ اسے ایک نام نہیں دیا جاسکتا۔ ظلم کرنے کی سنسنی، فتح کا احساس، کلونٹ کور کی بھڑکتی، جلتی بے دردی سے پیدا شدہ مظلومیت کا احساس، تحیر، خفت، تاسف، شکست، اداسی، یعنی عجیب سا طنز۔ عجیب سا المیہ۔

انسان بھی کڑی یا ایک عجیب چیز ہے۔ اس کا المیہ بھی کڑی یا اتنا ہی عجیب۔ ابتدائی طور پر اپنے تحفظ اور بقا کے لئے انسان نے مل جل کر گمراہیوں، جتھوں کی صورت اختیار کی جس پر معاشرے کی تعمیر ہوئی۔ عوام (قوم) سٹیٹ (ملک) حاکم طبقے (حکومت) اور پھر پاپائیت۔ حکومتی مشینری، عدلیہ، انتظامیہ، پولیس، فوج، آزادی کی جنگیں، آزاد رہنے کی جنگیں، معاشی مفادات کی جنگیں، ملک گیری تو سب پسند ہی، ہوس کی جنگیں، مزے کی بات یہ کہ حکومتیں، سٹیٹ کے اندر اس انداز میں جذب دیکھتی ہیں کہ اگر رعایا اجتماعی طور پر یا اس میں ایک فرد بھی ان کی حکمت عملی سے اختلاف کرتے ہوئے کوئی قدم اٹھائے تو حکومت اس کی حب الوطنی کو مشکوک قرار دے دیتی ہے۔

سادگی سے پیچیدگی کے دوران "شوشل کنٹریکٹ" کے ذریعے روح اور جسم کو دین اور دنیا کو گروہی رکھنے کا صلہ ملا ہے؛ فرد نے کیا کھویا کیا پایا؛ انسانوں نے انسانوں کو کیا کچھ دیا اور کیا کچھ چھینا؛ تحفظ اور بقا کے کیا معنی متعین ہوئے؛ انسانی تہذیب کی تاریخ اسی بے تحفظی کے خوف اور بقا کے لئے تشویش کی

تاریخ ہے جو ہتھیاروں سے بہتے لہو سے رقم ہوئی۔ اور آج تو صرف فرد ہی نہیں بلکہ نسل انسانی بھی مکمل تباہی اور خاتمے کے دہانے پر کھڑی ہے۔ انسان اپنے آپ سے بھاگتا ہے تو معاشرے میں پناہ لیتا ہے۔ معاشرے سے بھاگتا ہے تو اپنے آپ میں پناہ لیتا ہے اور بالآخر اسی ازلی ابدی دائرے میں بھاگتا دوڑتا، ٹھکنا ٹوٹنا گر جاتا ہے پھر اپنے ہی تخلیق کردہ، اُن گنت سردوں والے راکشس کے کسی منہ کا لوالہ بن جاتا ہے۔ اس دو غلے پن کا شکار انسان دو سطحوں پر زندگی گزارتا ہے۔ ایک انفرادی سطح پر دوسری معاشرتی سطح پر۔ ان دونوں رشتوں کے شعور سے فرار ممکن نہیں اگرچہ ہے تو ترائیوں میں، جنگلوں، صحراؤں میں۔ لیکن راکشس کے سروں کی رسائی کی بھی کوئی حد نہیں۔ اور بولیوں لوالہ بننے سے انکار کرتا ہے، بغاوت کرتا ہے، شعور رکھتا ہے کہ بجائے پناہ اندر ہے نہ باہر تو راکشس کے سامنے سینہ سپر ہو جانا اس کی مجبوری بن جاتا

راما چندرن کے بارے میں میری معلومات (دریندر اکمارگیری کی طرف سے مطبوعہ ۱۹۷۷ء فردری) کتابچہ ہے جو گوگی (جامہ ملیہ دہلی) نے پاکستان کے دورے کے دوران مجھے لاہور میں دیا۔ اس کتابچے میں راما چندرن کی رنگین، بلیک اینڈ وائٹ ری پریڈڈ کٹنگز کے علاوہ مختلف اخباروں (کے تراشوں)، میں مسوری پر کالم لکھنے والے تبصرہ نگاروں (نقادوں) کی آراء اور راما چندرن پر کمرش جیتن کا ایک جامع اور بصیرت افروز مضمون بھی ہے۔ عمومی طور پر مسوری اور خاص طور پر راما چندرن کے بارے میں گوگی کے ساتھ گپ شپ، بحث کافی دلچسپ اور معلومات افزا رہی۔

ہے، مقدر بن جاتا ہے۔

انفرادی طور پر انسانی ذہن میں ایسے خیال آتے ہیں جو یکتا ہوئے ہیں۔ وہ محسوسات جو صرف اسی کے ہوتے ہیں۔ ہم سب کے دروں ہزاروں وقوعے ہوتے ہیں اور یہ ہماری فطرت ہے کہ ان وقوعوں کو زبان سے پیدا شدہ ردِ عمل کا اظہار کر سکیں تو ضرور کرتے ہیں۔ اس احساس اور خیال کے اظہار کے لئے ہم بہت سی زبانیں استعمال کرتے ہیں۔ فنِ مصوری بھی ایک ایسی زبان ہے۔ چونکہ فنِ کار اس ازلی، ابدی دائرے کو توڑنا چاہتا ہے، اپنی ذات اور معاشرتی رشتوں سے فرار کو انسان کی شکست کا اعتراف جانتا ہے۔ اسلئے وہ ترائیوں، جنگلوں، صحراؤں میں تحلیل ہونے کے بجائے یارِ رکشس کے ساتھ سمجھوتہ کر کے رکششی بننے سے انکار کرتا ہے۔ اور اپنے مخصوص انداز میں، اپنی مخصوص زبان سے یس، رکشس کے مقابل اتر آتا ہے اور یوں نسلِ آدم کے لئے امید کی روشنی بن جاتا ہے۔ تو یوں، فنِ نسلِ آدم کی احتیاج بھی ہے اور معاشرے کی ضرورت بھی۔ معاشرے کی ضرورت دو طریقوں سے ہے۔ ایک، جو معاشرے کے حاکم طبقوں کے مفادات کے حق میں اپنی زبان استعمال کرتا ہے اور اس کے بدلے مفادات حاصل کرتا ہے اور دوسرا یہ مقابل۔ محکوم، مظلوم طبقوں کی حمایت میں، باغی، جو خود کو تمام آسائشوں سے صرف محروم ہی نہیں پاتا بلکہ ذہنی جسمانی اذیتوں میں بھی مبتلا کر دیا جاتا ہے۔ ان دونوں کے درمیان ایک نیوٹرل زون بھی ہے، جو بظاہر تو نیوٹرل نظر آتا ہے۔ لیکن دراصل منافقت کا زون ہے، اسی لئے ذاتی اظہار کے وسیلے کے طور پر فن صرف اپنی ذات کے انکشافات نہیں کرتا یا محض پراپرٹیٹ جذبات یا خالصتاً ذاتی زندگی کی تفصیلات ہی نہیں کرتا۔ بلکہ اپنے گہرے دیش کو اپنے مخصوص زاویہ نظر سے تصویر (تحریر) سمودیتا ہے۔ جسے فنِ کار کی فنی مہارت، چابکدستی اور اس کا یکتا کوئی منٹ فن پارے کو عامیانه پن سے بچا لیتا ہے۔ تمام فن پاروں کی معاشرتی منقبت دسوشل فنکشن، مسلم ہوتی ہے۔ بعض وقت فنِ کار

ضرور کہتا ہے کہ وہ اپنے لئے تخلیق کرتا ہے۔ اس کا مطلب اس کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا کہ اس نے اپنے ہی معیار قائم کر رکھے ہیں۔ فنکار کی یہ خواہش خفیہ ہی رہی، ہوتی ضرور ہے کہ ایسے لوگ (خواص یا عوام) ہوں جو اس کے کام کے معترف ہوں۔ اس کے مثبت یا منفی نتائج معاشرے کے اندرونی اور بیرونی تضادات کے واضح پن اور شدت پر منحصر ہوتے ہیں۔

کمپیوٹیشن (محکمہ اطلاعات والی) اور ایکسپریشن (اظہار احساس) میں بنیادی فرق واضح ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ہر دور میں ناظر یا قاری جتنے بڑا اس وقت ہوتا ہے جب کوئی فن پارہ اس کے پہلے بنے سانچوں میں فٹ نہیں بیٹھتا یا وہ اس طریقہ کار سے مانوس نہیں ہوتا جس تصویر یا لفظ اس تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں، پرانی، نئی نسل کے تنازعے، ابلاغ کا مسئلہ، فن کوئی ایسی زبان نہیں ہوتی کہ جو سائن بورڈ کے مارکہ مخصوص روایتی اشاروں اور سمبلز میں خیالی کا ترجمہ کرے کہ انقلاب کا راستہ اس طرف کو جاتا ہے یا یہ کہ یہاں اپنی زیادہ سے زیادہ قیمت وصول کیجئے۔ آج جب کہ انسانی حقوق کے حصول کی خاطر نظریہ سازی سے لے کر انقلابی فلسفوں تک مذہب کے تقدس سمیت سب کچھ کمرشلائزر ہو چکا ہے، ان کی مارکیٹوں میں ابلاغیہ کے بھونپو، بیچنے بکنے، خریدنے خریدے جانے کے عمل میں وال سٹریٹ پر بھی سبقت لے گئے ہیں۔ یہ خوش کن افواہ بھی گم کہ دی گئی ہے کہ صحیح معنوں میں مصور بننے کی ذمہ داری قبول کرنے کے عذاب میں گم ہوتا رہنے کے بجائے بالصفاکریموں کے اشتہار اور بیس ڈیزائن کرنا زیادہ منفعت بخش ہے۔

مصور ہی میں ایکسپریشن، مصوری کی جمالیات سے ظہور میں آتا ہے جو کمپروں، رنگوں کے استعمال، اشکال اور حجم کے ذریعے معرض وجود میں آتی ہے۔ تکنیکی لوازمات ہی مصور کا وسیلہ ہیں جو اپنے مخصوص انفرادی دیرین سے انہیں یکتا بنا دیتا ہے کہ اس کے بغیر حاصل شعور کی جہتوں کو متشکل نہیں کیا جاسکتا۔ سوشل کومینٹ اس سارے عمل کی کلیت کے نتیجے میں ظاہر ہوتا ہے۔

بظاہر افسانہ اور مصوری ایکسپریشن کی انتہائی مختلف صورتیں ہیں کہ ان کو ظہور میں لانے کے وسیلے مختلف، زبان مختلف، تکنیک مختلف۔ ”مصور انسان کی تصویر بناتا ہے۔ افسانہ نگار انسان کے بارے میں لکھتا ہے۔“ تصویر، یکسر رنگ، شکل، حجم اور بافت کے بغیر وجود میں نہیں آسکتی۔ افسانہ لفظ ترکیب کلام، نبت، نحو، آہنگ (اور بدنام زمانہ) کہانی پن کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا لیکن اکثر و بیشتر پینٹنگ اور افسانہ، علی الترتیب اپنے لٹریچر پن اور عکس نگاری ”منظر کشی“ کے باعث ایک دوسرے کو چھو لیتے ہیں۔ جیسے یہ کہا جائے کہ منشو فلاں کردار یا ماحول کو کیا پینٹ کیا ہے! یا راما چندرن نے اپنی تصویروں میں کیا کہانی بیان کی ہے! یہ مماثلت محاورتا ہی نہیں بلکہ منشو اور چندرن کے حوالے سے ایک افسانہ نگار اور ایک مصور کے تفکر، انسانی مقدر کے بارے میں تشریش، مزاج، خیال، رویے، زاویہ نظر اور حقیقت کے ادراک کی اپنی اپنی زبان میں بھرپور اظہار کی مماثلت بھی ہے۔

گئے زمانوں میں دوسروں کی طرح ادیب اور مصور بھی زندگی کے مقصد اور معنی کے

سے اگرچہ اکثر جدید مغربی نقادوں اور دنیا میں پھیلے ان کے حوالہ دہانے اپنے مخصوص مفادات کے تحت کی گئی نظریہ سازی کے باعث مصوری میں کہانی پن ”تو کیا، لٹریچر پن تک کو کنڈم کیا ہے۔ اور اسے محض تزئین و آرائش یعنی نظر کی جمالیاتی آسودگی کا وسیلہ قرار دیا ہے اور یا پھر مصوری کو SPACE کے محض جمالیاتی مسائل کو یکپروں، رنگوں یا محض رنگوں کے ذریعے حل کرنے کا وسیلہ گردانا ہے۔ اگرچہ SPACE کے ایسے مسائل فن کار کے مسائل یقیناً بنتے ہیں لیکن اس ضمن میں خالصتاً اسے ہی مسئلہ قرار دینے کے لئے مختلف فیشن ایبل تصویریاں جو مارکیٹ میں پھینکی جاتی ہیں۔ ان کا جواز نوآبادیاتی نظام کی شکار میسری دنیا کے مصوروں کی سبھی میں میں آتا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ کس سازش کے تحت یہ ماہرین جمالیات پولوک کو بن شان سے زیادہ عظیم ثابت کرتے ہیں۔

بارے میں زیادہ پریقین تھا۔ اس لئے ان کی توجہ زیادہ تر انسان کے ان قبول شدہ تصورات اور زندگی کو سنوارنے، نکھارنے پر مرکوز ہوتی تھی۔ لیکن آج کا ادیب مصور اپنی اپنی زبان کے وسیع سے دنیا میں معنی تلاش کرتا ہے کہ سائنس، صنعتی، ٹیکنالوجیکل اور سیاسی انقلابوں سے پیدا شدہ رکشش کے نئے سروں نے انسان کو اس کی ذات سے منہا کر کے، اسے تنہا کر کے جتنا آج ادھیڑ میں ڈالا ہے، کبھی نہ ڈالا تھا۔ آج کی خصوصیت نفیش ہے۔ تشکیک ہے، انسانی رشتوں کی حقیقت کی شناخت ہے۔ انسان کا انسان سے رشتہ انسان کا کائنات کے ساتھ رشتہ، اور آج صرف مستقبل ہی نہیں بلکہ حال اور ماضی کے بارے میں بھی انتہائی تشویش اور تشکیک کا پیشہ لوجیکل صورت اختیار کرنا ہے۔ اسی لئے منٹو اور چندرن کا جنم لینا مجبوری بن جاتا ہے اور رام چندرن کا منٹو تھیمز کے ذریعے منٹو کو (بقول شیم مننی) خراج تحسین پیش کرنا ضروری ہو جاتا ہے کہ فن کی تمام زبانوں کے ماہر رکشش کے سامنے متحدہ محاذ کی صورت میں میدان سپر ہو سکیں۔

راما چندرن کی بیشتر تصویریں، دیکھنے والے کے کسی بھی ذاتی تجربے یا واردات

۲ منٹو کی پورٹریٹ سمیت سات ایچنگز ایک خوبصورت فولیو (۲۱ کاپیاں) جو شعور پبلیکیشنز (دہلی) نے انتہائی باذوق انداز میں پیش کیا ہے۔ اس کی رام چندرن کے لئے، تحریک، اللت کلا گرانک درکشاپ میں گوگی سرودج پال اور ڈی دیو راج کی مدد سے، تکمیل اور پیش کش ایسے قیامت خیز کام کے لئے مین را کو جتنی بھی داد (اور مبارک) دی جائے کم ہے۔ مین را کی کہانیاں مین را جرنل سے شعور تک اسی کی ادارت، اس کے اچھوتے خیال اور جدت طرازی غماز ہیں کہ یہ مہم مین را ہی سرانجام دے سکتا ہے۔ میں نے یہ فولیو انتظار حسین سے لے کر ایک ایک ایچنگ کو جانے کئی کئی بار دیکھا ہے۔ یہ فولیو پاکستان میں صرف انتظار کے پاس ہے جو مین را نے جامعہ ملیہ اردو کہانی سیمینار کے موقع پر اسے تحفہً دیا تھا۔

کو دھیرے سے سلگا دیتی ہیں کہ دیکھنے والا رفتہ رفتہ محصور ہو جاتا ہے۔ کہیں کوئی گزرا ہو واقعہ، ذہن کے کسی گوشے میں کسی واقعے کا کوئی گم گشتہ ردِ عمل، کوئی پیچیدہ نفسیاتی گتھی یا کوئی پڑھی ہوئی بھولی بسری کہانی۔

THE CHASE

کہاں سے دینو بنزاتی راطالوی کی دہشت زدگی، سرا سیمگی سے متعلق کہانیوں کو لا کر گھما دیا

اور THE MELONS نے جانے کیوں حضرت امام جعفر صادقؑ کا معجزہ جس میں

خربوزہ شہزادے کا سر بن جاتا ہے اور کونڈوں کی نیاز کا باعث ہے، ذہن کا گوشہ روشن

کر گیا۔ حالانکہ یہ واسوں کا خاتمہ کے ہما بھارت کے ساتھ واضح تعلق کی طرح اس

تصویر کا حضرت امامؑ کے معجزے کے ساتھ دور کا تعلق بھی نہیں۔ اسی طرح چندرن کی کئی

تصویریں بے سر جسم، چادر وں کے گھونگٹ چہروں سے خالی، اگر چہرے نظر آتے ہیں

ہیں تو مجھوری کے تحت جیسے

THE AUDIENCE & ANATOMY LESSON

کتنی ہی وار داتیں، کتنے ہی گزرے ہوئے، گزرتے ہوئے ہر اسان کر دینے والے

واقعے۔

راما چندرن نے اپنی ایچنگلز میں منٹو کے افسانوں دکالی شلوار، دھواں، بو، ٹھنڈا گوشت

کھول دو، اوپر نیچے درمیان کو کچھ یوں جذب کیا ہے کہ ان کی ماہیتِ قلب تو ہو گئی لیکن پس منظر

میں مآخذ موجود رہتے ہیں۔ جیسے پانی میں ہائیڈروجن اور آکسیجن کی مناسب مقدار، تھیم پر

بنی تصویر اور اسٹریشن میں یہ ایک بنیادی فرق ہے۔ اسی لئے راما چندرن نے اپنی

ایچنگلز کو منٹو تھیمز پر مبنی کہا۔ اسٹریشنز نہیں۔

منٹو تھیمز کو راما چندرن نے کسی طرح نبھایا ہے؟ یہ ایک مصنوعی مسئلہ ہے۔ کیا اتنا ہی

کافی نہیں کہ یہ ایچنگلز منٹو کے افسانوں کے ساتھ کس سطح پر رابطہ قائم کرتی ہیں۔ ذہن کا کون

کون سا گوشہ منور کرتی ہیں۔ فنی مہارت میں منفرد ہر ایچنگ کا اسرار اور مثال ذہن کو ایک

ایسے سفر پر روانہ کر دیتا ہے کہ جو دیکھنے والے کے تحت الشعور کو اس کی وابستگیوں،

تجربوں اور دانوں کے واسطے سے پرت در پرت کھولتا ہے، سریلنزم کا بنیادی کلمہ ہے۔ رام چندرن سوچی سمجھی شعری سکیم کے تحت استعمال کرتا ہے۔ وہ ایک ماسٹر ڈرافٹس مین ہے۔ اس کو اپنے ہاتھ پر بھی اتنا ہی مکمل قابو ہے جتنا اپنے ذہن پر۔ یکسر ہویا رنگ اس کے مرنی کے بغیر بے قابو ہونے کی ہرأت نہیں رکھتے۔ وہ جب چاہتا ہے یکسر میں باریک سے باریک کالج کی چوڑی سے بھی زیادہ باریکی اور نزاکت پیدا کر لیتا ہے۔ اور جب سختی چاہتا ہے تو ہیرا بھی پیچ۔ اس کی یہ ایچنگز اس کے پنٹنگ کے اسلوب سے یکسر مختلف ہیں۔ ہو سکتا ہے اس کا ایچنگ سٹائل ہی ہو۔ میں نے کمار گیلری ولے کتابچے میں اس کی صرف ایک ایچنگ دیکھی ہے۔

ذاتی طور پر میرا رویہ تصویر دیکھنے، بنانے (افسانہ بکھنے، پڑھنے) میں یہ ہے کہ میں مختلف سطحوں پر انہیں دیکھتے بناتے دیکھتے پڑھتے، وقت یک جا کرتا ہوں۔ میں فن

سے جیسے ہوں۔ جس کا تجزیہ اور تفسیر شمیم حنفی نے فریو کے تعارف میں بہت جامع اور سلیجے انداز میں کی ہے۔ بو کا حوالہ نہ بھی ہو تو ایچنگ کا اپنا انگ بہر حال قائم رہتا ہے۔ منٹو کا پورٹریٹ، کسی خاص شخصیت کا پورٹریٹ بنانا، عمومی شخصی تصویر بنانے کی نسبت زیادہ کٹھن اس لئے بھی ہے کہ شبیہی مماثلت کے ساتھ ساتھ اس کی مکمل شخصیت کو بھی چہرے میں سمیٹنا ہوتا ہے۔ منٹو کے پورٹریٹ میں یکسر اتنی پختہ یقین، اتنی مختصر اتنی قوی اتنی تیکسی (منٹو کا مزاج، اس کے موضوع نشر اور اسلوب)۔ نفسی نظرس، تشویش اور خلیان میں ابھرتا چہرہ، باریک ہونٹوں پر ہلکا سا شرارتی پن، متفکر کشادہ ہیشانی اور پس منظر میں

میں کا اضطراب۔ رام چندرن نے منٹو کو کبھی دیکھا

STARRY NIGHT

نہ بھالا۔ پھر بھی بے جان فوٹو کے اترا جاؤں منٹو۔

سے۔ دھڑاں میں ہاتھ کی ساخت۔

ہیں بندھے ٹمکے اصولوں کا فائل نہیں۔ اور بہ نرا بکلیشے بن گیا ہے کہ نئی صورت حال نے ایکسپریشن کا تقاضا کرتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں بودہ زائن (ہنٹ) ایک خاص ایکسپریشن کے لئے موزوں ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے اور وہ اصول قائم کرنے والوں کے ہاں یا انسانی کتابوں میں نہیں ہوتا۔ کتنی ستم ظریفی ہے کہ ارسطو نے ڈرامے کے اصول یونانی ڈرامے کی بنیاد پر رکھے نہ کہ یونانی ڈرامہ ارسطو کے بنائے اصولوں کے مطابق کھا گیا۔ الجھنیں پیدا کرنے والے اکادمیت کے مارے فنون کے وہ تاریخی دان ہیں جو تاریخی اسی کی پیچیدہ راہوں میں کہیں ٹھوکر کھاتے ہیں اور اس حقیقت کو تسلیم کرنے سے قاصر ہیں کہ ہمارے وقتوں کے فن کی پرکھ کے معیار ہمارے ہی فن کے وسیلے سے متعین کیے جاسکتے ہیں۔

فن کے نقادوں کی ایک روایت ہے کہ کسی فنکار کے بارے میں رائے زنی کرتے وقت، شاید اپنے علم و دانش کا احساس دلانے کی خاطر زیر نظر فنکار پر دوسرے فنکاروں کے اہلک، باخوشگراں اثرات کو فوراً دریافت کر لیتے ہیں۔ چنانچہ رام چندرن میں بھی پوش سے لے کر چمر کو تک اور انجلو سے لے کر جیکن تک کے اثرات کی شناخت کی گئی ہے۔ غالباً اسی قسم کے محاکموں کے باعث امرتا شیرگل، گوگاں کے چنگل سے نہیں نکل سکی اور ستیش گجرال مسکے کی مہرال میں بندھا ہے۔ احمد علی کو جاشس، پردست، قرۃ العین حیدر کو ان دونوں کے علاوہ درجنیا دلف اور منٹو کو موہاساں، چیتخوف قسم کے فرغوں میں فٹ کر دیا گیا ہے۔ ہمارے انڈین شیکسپیر یا پاکستانی پلاسو نے بنانے کا شوق ابھی مدھم نہیں پڑا۔ ذرا آہستہ نظام کی پیدا کردہ ذہنیت؟ فینن کے نظریوں میں بندہ نقالی؟ ایسی دریافتوں کا کرنی اکیڈمک مصرف ہو یا فن کاروں کو اب سے فرموں میں فٹ کرنے سے عرفان کے حصول میں مدد ملتی ہو تو اس کا مجھے علم نہیں لیکن یوں ڈرامے لانے والوں کی نیت پر یہ شبہ ضرور ہوتا ہے۔ جیسے وہ یوں دیسی فنکاروں کی یکتائیت، خالص پن اور سچائی کو مشکوک بنا کر اپنی برتری ثابت کرنا چاہتے ہوں۔ یہ انگ بات ہے کہ ان کے اپنے تنقیدی اصول بھی بدیسی ہی ہوئے ہیں اور

ان پر خود بھی کسی نہ کسی پر دنی عالم، محقق کا اثر ہوتا ہے۔ میرے نزدیک یہ بحث ہی فردی اور
 اور بے معنی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اس سورج کے نیچے کو کسی چیز نئی ہے؛ اور اب تو یہ بھی
 کیلئے بن گیا ہے کہ زمین اتنی سکڑ گئی ہے کہ ہم ایک دوسرے سے قطبینی فاصلے کے باوجود
 ایک دوسرے کے ساتھ کندھا ملائے کھڑے ہیں۔ ایک دوسرے پر شدت سے اثر انداز
 ہوتے ہیں۔ ذہن کی یہ قبولیت یا رد ذہن کی زیر خیزی کا مظہر ہوتا ہے۔ بات پھر وہیں آجاتی ہے
 کہ دراصل فن پارے کو اسکی یکتائیت فنکار کی اپنی یکتائیت عطا کرتی ہے (تیتیاں: تیتوری، ایچنگلز کے
 حوالے سے اگر میں رام چندرن اور چغتائی کی بکس کی نزاکت، باریکی، بلور پن اور ہواری میں
 آہنگی، مماثلت کے امکانات کو بنگال سکول کا مشترکہ اثر قرار دے دوں تو میں نے کون سا
 امر یہ دریافت کر لیا۔ دیکھنا تو یہ ہے کہ فن کار نے حقیقت کا ادراک کس طور کیا ہے اور
 اس ادراک کو اپنی منتخب صنف کے ذریعے اس صنف کے "مخصوص ساز و سامان" کو کس انداز
 میں استعمال کر کے ہم تک منتقل کیا ہے۔ باقی سب کچھ مجھ ایسے غیر محقق کے لئے غیر ضروری ہے۔

بہر حال

تو رام چندرن یوں مسوری بکتا ہے۔ اس کی ایچنگلز کا مطلب وہی ہے جو وہ اپنی اشکال
 اور رنگوں کے حوالے سے کہتی ہیں۔ انہیں سرف اتنا موقع دینا پڑے گا کہ آپ ان تک پہنچ کر

۷ چغتائی کے صاحبزادے عارف چغتائی سے مغزرت کے ساتھ کہ انہیں اس بات سے
 المرجی ہے کہ کوئی چغتائی بربنگال سکول کے اثر کی بہتان تراشی کرے۔ وہ اس رائے کی شدت
 سے نفی کرتے ہیں۔ (بحوالہ، چغتائی پر کتابچہ، مطبوعہ، چغتائی میوزیم۔ لاہور) حالانکہ میری نظر میں
 اس سے چغتائی کی عظمت پر کوئی حرف نہیں آتا۔

۸ کالی شلوار، دیکھنے والے کی طرف پیٹھ کئے بیٹھی دو عورتیں، جن کے ہموئے چھوٹی چھوٹی
 نازک، سیدھی، چکراتی لکڑیوں سے گھیرے برآمد ہونے ہیں۔ سلطانہ اور مختار کی شناخت

انہیں اپنے اندر داخل ہونے کا موقع نہیں تاکہ آپ سے ہمکلام ہو سکیں۔ اگر آپ منتر سے آشنا نہیں اور اس آواز میں آپ نے کھن ان ایجنٹز ہی سے رابطہ قائم کرنے میں کامیاب کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں تو بھی ان میں آپ کو اپنی زبان کی بازگشت سنائی دے گی دیوں منشو کے تھیمز کے رابطے سے منقطع ہو کر بھی ایجنٹز کی اپنی حیثیت بھی مسلم ہو جاتی ہے، لیکن بعض اوقات انسان کی سمجھ میں اپنے احساسات بھی نہیں آیا کرتے، لیکن یہ بھی تو ضروری نہیں ہوتا کہ کسی فن پارے کے بارے میں ضرور کچھ نہ کچھ کہہ کر اپنی آراء کا اظہار کر کے ہی اپنے ذہانت و فطانت کا ثبوت دیا گیا جائے اور کوساٹھی میں اس طرح فن کے بارے میں صاحب الرائے ہونے کا اعزاز حاصل کیا جائے، دنیا ایسے لوگوں کے بھری پڑی ہے جنہیں مصوری وغیرہ سے کوئی شغف نہیں، ان کی سمجھ میں مصوری آتی ہے نہ وغیرہ، اور وہ انتہائی خوشگوار زندگی بسر کر رہے ہیں۔

عمومی طور پر راجا چندر سن کی بینگ اور خصوصی طور پر ان ایجنٹز کا کردار داگر چہ بظاہر نظر آتا ہے لیکن بنیادی طور پر جو میٹرکال ہیں۔ اور تصویریں منطبق بر احساسات اور

آسان ہے۔ بائیں کندھے پر سر جھکائے فکر مند سلطانہ اس کے ساتھ بیٹھی آسمان کی طرف چہرہ اٹھائے پر اُمید، مختار زان دونوں خواتین کے پیش منظر میں کالی شلواری کے کھلے نیپے سے کہ جس کے آزار بند کی گرہ ابھی ابھی کھلی ہے۔ ریا اس کے ہاتھوں کے اختتام پر بند ہوگی، اکھلے نیپے سے دائیں بائیں سے نکل کر کچھ اس انداز سے بڑھتے بانجھ جیسے ایک ماہرمداری رشتہ کر ہوا بھی کہیں سے خواہشوں کی تکمیل برآمد کر چکے۔ دائیں انگوٹھے میں پرویا بندہ سامنے کی عورت کی جانب، ایک اور دلیل کہ مختار بھی عورت ہے۔

کے خاص طور پر اوپر نیچے درمیان، بٹو اور دھواں، بٹو اور دھواں تو دو دھواں میں منقسم ہیں۔ لیکن اوپر نیچے درمیان میں چھوٹے چھوٹے مربع پوری تصویر پر مرسم ہیں۔ ایک

جذبات کو فرمان نہیں کرتا۔ خالی سطح SPARE سے ربط و ضبط بھی بامعنی ہو سکتا ہے اگر وہ ہو سکتا ہے اگر وہ دیکھنے والے کے احساس کو بامعنی بنائے۔

ہینٹنگ (افسانے) میں تحارب، تضادم ایک عجیب قسم کی محسوساتی کیفیت کا باعث بنتا ہے۔ ایک راگنی کا دوسری راگنی سے یا کئی راگنیوں سے تضادم۔ اس تضاد اور دلیل ہی سے تصویریں (یا افسانے کی) ساختوں میں ڈرامائی دلچسپی پیدا ہوتی ہے اور ایک عظیم فن کار کے ہاں یہ کئی پلان کے ایک حصے کے طور پر جلوہ گر ہوتی ہے۔ محض آرائشی تصویر، نثر کم از کم ہماری دلچسپی قائم نہیں رکھ سکتی۔

اگرچہ راماجندرن کے سامنے ابھی طویل سفر ہے اور انتخاب کے کئی راستے لیکن اس کی عظمت ابھی سے اس لئے مستحکم ہے کہ اسے تصویری تقاضوں کی ایک نئی منطق اور اپنے احساسات و جذبات کو عصری شعور میں رچا کے ایک متوازن تصویر کو تشکیل کرنے کا ڈھنگ آتا ہے۔ خاص طور پر منظر نگار کے حواس سے تصور اور تشکیل کے درمیانی ارتقائی سفر اور اس کی تکمیل تک اس پر کیا تباہت گزری ہوگی۔ اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ بعض قیامیں انتہائی ذاتی ہوتی ہیں۔ جنہیں کوئی بھی کسی کے ساتھ شیئر کرنا پسند نہیں کرتا۔ ورنہ راماجندرن اپنے آل انڈیا ریڈیو دوائے، نسیم سننی کے ساتھ منٹو تھیمز پرائیڈیو میں اس کا

ایسی تکنیک جسے مسور جھوٹے سائز کی تصویر کو اطلاع کرنے کے کام میں استعمال کرتا ہے۔ بیٹے ہوئے تین جوڑے، چادروں میں پٹے پٹاھے، ایک دوسرے سے چٹے ہوئے چادروں کی سلوٹس اور ابھرتے گرنے نقوش۔ جیسے مجامعت کے فعل میں پتھرے، جامد، ادھر کے دو جوڑوں کا چادر کا تسلسل، پچلا جوڑا علیحدہ لیکن خطوط اور رنگ کے پھیر میں ادھر کے جوڑوں سے منسلک، بو، دھواں اور ادھر نیچے درمیان کی جیومیٹرکل تشکیلات محض ایک سہارا جو لکیروں کے تسلسل، بانٹ اور رنگوں کے رچاؤں کے باعث انتہائی ثانوی حیثیت اختیار کر جاتا ہے کہ جسے ظاہر میں موجود ہونے ہوئے بھی پس منظر ہی میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔

ذکر ضرور کرتا۔

اسی انٹرویو میں پتہ چلا کہ رام چندرن دیکر الوی اکو اردو پڑھنا نہیں آتی۔ تو پھر میں نے افسانے پڑھ کر اُسے سنائے ہوں گے۔ ان مخصوص افسانوں نے رام چندرن کے ذہن میں زلزلے پیدا کئے ہوئے جو اسکے ہاتھ میں اگر سکوت اختیار کر گئے ہوں گے اور اس ہاتھ نے اس آہنگ کو مشکل کیا ہوگا۔ جو منٹو کی WAVE LENGTH پر اگر خود بخود SHAPES, FORMS میں ڈھل گیا ہوگا۔

تمام ایچنگلز منٹو کے ان انسانوں پر مبنی ہیں جن کے باعث منٹو خاص طور پر عدالتی بھول بھلیاں میں خوار ہوا۔ معاشرے کے طہارت پسند عناصر کے طہارتی احتجاج کے باعث منٹو نے اپنے ادیبوں پر انسانے سنسنی خیز بن گئے۔ ان محسوسات کو جو ڈرامائی نساہ سے پیدا ہوتے ہیں یا اگر سنسنی خیزی سے تعبیر کرنا ہی ہے تو یہ سنسنی اس بجلی کی رو کے مترادف ہے جسے ہمارے ذہنوں (خصوصاً ذہنی طور پر جنسی بیمار جو منافست کی اخلاقیات کو تولد کرنے ہیں) کے علاج کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ میں راکا منٹو شاید یہی ہو کہ رام چندرن

میں خاص طور پر ان ایچنگلز میں اٹھڈا گوشت اور کھول مدہ۔ ٹھنڈا گوشت، کنڈھے سے ٹسکا کمال انرا جسم جس پر انسان کا گمان ہوتا ہے جس کی گردن کے آگے بکرتے کا سر کٹا ہوا ہے جس کی بے جان آنکھوں میں جیسے صورت حال کا جائزہ "فکسڈ فریم" میں۔ ٹکڑی کی مٹھی پر گڑا چاٹر، پس منظر میں دروازے کے فریم میں ابھرنی بھڑکتی آگ کی پیش اور ان سب پر TOWERING محبت (جس) کی دیوی وئیس دھڑکی مائل والا مشہور مجسمہ

کھول در: ایک انتہائی خوفناک، دہلا دینے والے افسانے کے پر اسرار ایچنگ۔ محراب نما کھڑکی کے اوپر کھلے پٹ جنہیں جیسے ان ہی دو نسائی ہاتھوں نے مشینی انداز میں کھولا ہے جو ادھ کھلی کھڑکی سے نظر آئے۔ انٹری سٹوڈیو کے وسطی دھڑے متعلق ہیں۔ ناف سے ذرا اوپر اور رانوں کے انصال کے درمیانے تک برہنہ جسم جو (اپنوں ہی کی) زیادتیوں کے باوجود ہمارا نہیں دیا ہمارا چکا ہے (۶)

صرف ان افسانوں کی ایچنگز بنائے جن کی سداقت کو عدالتوں میں چیلنج کیا گیا۔ ورنہ موزیل اور سوگندھی دہشک، تو کم از کم، فوٹو میں شامل ہونے، موزیل، دہشک قسم کے افسانوں کو اشرافیہ کی عدالتی حوالے سے نرم نوازی کا مستحق شاید اس لئے نہ سمجھا گیا کہ ان کے جسم اشراف کے ہاتھوں میں پانی کی طرح پھسلنے کی قوت رکھتے تھے۔

منٹو کے جن افسانوں میں طنز کی سوئیاں بھرپور موجود ہیں، انہیں رام چندرن نے بعینہ ایچنگز میں سب سے استعمال کیا، طنز اپنے مزاج پر پہلو (۱) کے باوجود ایک سنجیدہ آرٹ فارم ہے۔ جس سے تصنع کو پنکچر کیا جاتا ہے، خود ساختہ عظمتوں کو **DEFLATE** کیا جاتا ہے۔ چہرہ دل منافقتوں کی نقاب کشائی کی جاتی ہے۔ دھواں اس سے مستثنیٰ ہے کہ جس میں جسم کے اندر جوانی کی طرف مائل نامکمل احساسات سے پیدا ہوتی الجھنوں کی مدھم مدھم لرزشوں کو، ہمدردانہ نظر سے دیکھا گیا ہے۔ لیکن رام چندرن نے منٹو کے افسانے میں ان ہی بات بھی دھواں کی ایچنگ میں ہاتھ پر سر کرنے، ریشم کے کپڑے کی زبانی کہہ دی ہے۔

۱۔ دھواں: دھواں میں منقسم۔ اوپر کے حصے میں پکڑ کھاتی، گھومتی گھاتی چھوٹی چھوٹی سبز کبریاں سے کہ جو کبھی منہ سے نکلتی اور کبھی (بکھرے) کھاتازہ گوشت سے سردیوں میں نکلتی بھاپ کا روپ دھارتی ہیں اور کبھی ذہن پر چھائے دھوئیں کے سکریں کا۔ جس سے ایسے چہرے کو بسا دیا گیا ہے جو عمر کے ایسے حصے میں ہے جہاں خطوط کی نزاکت کے باعث واضح نہیں ہوتا کہ چہرہ لڑکی کا ہے یا مسعود کا۔ پھول، پتے، تلی، پرندے کا سر، شہر کی مکھی، تمام پھلور ٹکڑیاں چھپے ہوئے، اور سر کے بالوں کے طور پر آگے ہوئے اور ان میں کٹھیاں جن کی اشکال خاص سمت میں اشارہ کرتی ہیں۔ رام چندرن نے فطرت کے ساتھ پیار کے باعث دنیا کا سیریز فطرت کو بڑی چابکدستی سے استعمال کیا ہے۔ مسعود کے سر میں گندھی بہار، مسکویت، فطرت سے ہم آہنگی، اس خاص عمر میں جسم کے اندر ہارمونز کے پیدا کردہ طوفان کے باعث انتشار کا شکار ہوتی جان پڑتی ہے،

منٹو اور راما چندرن کا انساں ان اچھنگریز میں جس انداز سے ہوا ہے، اس سے انسان کے مقدر میں سمجھتا ہوا ایقان پھر سے بھڑکنے لگتا ہے کہ ان دونوں کے ہاں انسانی صورتِ حال اور اس کے مقدر کے بارے میں تشکیک اور تشویش، رکھش کی موجودگی، اس کے کئی سروں کی کبھی نہ ختم ہونے والی بھوک کا مکمل اور بھرپور شعور ہے۔ اس صورتِ حال میں تبدیلی کی شدید خواہش ہے اور یہ امید کہ انساں اپنے ہی تخلیق کردہ رکھش کو فنا کر کے اس دور کا آغاز کر سکے گا کہ جس میں منٹو کے افسانے اور راما چندرن کی نصابِ انسانی تاریخ کے عجائب گھر میں گذرے ہوئے زمانوں کی تشویش اور تشکیک کے مارے شکل سر بہرہ جسموں اور بے چہرہ وجودوں سے الٹی دنیا کی نشاندہی کرنے کا کام سرانجام دیں گے کہ کبھی یوں بھی تھا۔

مسعود کے ذہن کی کھد بد کو سمجھنے کے لئے منتشر ہوتی بہار کو روک کے DE ASSEMBLE کر کے دیکھا گیا ہے اور اس کا ناٹھ تصویر کے نچلے حصے کے ساتھ جوڑ دیا گیا ہے جس میں سپیارنگ میں ایک ADULT لڑکھ میں قوی الجشہ درلیم کا اکبر اسرکتا ہے۔ مسعود کے اس ایکٹ کی تشکیل جو افسانے کے آخر میں جوان ہوتی ہوئی قوت کی، ہاکی کے ساتھ نبرد آزما کی کے بعد ایک منطقی نتیجہ ہے۔

اسلم کا کمال

فنِ خطاطی کے مسلمان عرب فنکار کہا کرتے تھے کہ ان کا فن روح کی جیومیٹری ہے۔ کہ جس کا اظہار جسم کی وساطت سے ہوتا ہے۔ اس بیان کا استعاراتی پہلو تو ان کی اپنی زبان کے ساتھ محبت کی دلیل ہے ہی، اگر اس بیان کو کنکریٹ طور پر اس کے لفظی معنی ہی کے ساتھ سمجھا جائے تو بھی ناقابلِ تردید ہے۔

جا پانی جب کسی شخص کی خوبصورتی اور وقار کو بیان کرنا چاہتے ہیں تو یوں کہ فلاں کی مکھائی بہت خوبصورت ہے۔

دنیا کی بیشتر ثقافتوں میں فنِ خطاطی کی سرِ ریج در ترفی نہیں ہوئی۔ بہت کم قومیں ایسی ہیں کہ جنہوں نے اپنی زبان میں خطاطی کے فن پر خصوصی توجہ دے کر اس کی اپنی جمالیات بنا کے اس کے اصول وضع کئے ہوں۔ عرب مسلمان اس سلسلے میں سرفہرست ہیں۔

تحریر تو کسی کی بھی خوبصورت ہو سکتی ہے، بھلی لگ سکتی ہے لیکن اس خوبصورتی کا تعلق محض نظر سے ہے۔ ان اصولوں کے ساتھ نہیں جو خالصتاً خطاطی کی تکنیک کی بنیاد ہیں۔ خطاطی تو ایک ثقافتی اندازِ اظہار ہے جو ایک باقاعدہ زبان کو اس کی مابعد الطبیعیاتی ساخت دیتا ہے۔

در اصل خطاطی ایک ایسا فن ہے جس کی بنیاد شعوری طور پر جیومیٹری اور آرٹھی فنون کے اصولوں پر رکھی گئی ہے۔ ایک ایسا فن کہ جس میں زبان اور تحریر کی تصویروں کے واسطے سے حروف و الفاظ کے نمونے تخلیق کئے جاتے ہیں۔ یہ فن زبان کی ساخت کے ایک جزو سے

شروع ہو کر متبادل اصول بناتا ہے جو اس زبان ہی سے اخذ کئے جاتے ہیں۔ اور پھر اس میں ڈرامائی کیفیت پیدا کر کے، کبھی ان قواعد کو دہرا کر اسے بھری لباس میں منتقل کر دیتا ہے۔ یہ جدید تجربہ فنی فن کی خطاطی کی نفی ہے کہ جو بظاہر تو خطاطی لگتی ہے۔ لیکن شاید خالص جو میٹری کے اصولوں کے علاوہ کسی لسانی اصول سے متعلق یا اس کے تابع نہیں۔ خطاطی کا جو ہر دراصل اس فن کا زبان کے ساتھ تعلق ہی ہے کہ جو حروف اور اشکال میں جو میٹری کی دریافت پر مبنی ہے اور پھر اس جو میٹری کے حوالے سے حرف یا لفظ کی نئی وضع قطع کی تخلیق۔ اگرچہ مصوری اور خطاطی ایک مقام پر ایک دوسرے کو مقصدی طور پر چھو تو لیتے ہیں لیکن دونوں فنون کی راہیں اسی دم الگ ہو جاتی ہیں جب سمجھا ہوا لفظ اپنی زندگی، اپنے معانی خود متعین کر لیتا ہے۔ مسلمانوں میں خطاطی کے فن کی ترویج شروع سے خدام اور مبلغین اسلام کی وجہ سے ہوئی۔ جن کا مقصد اس معاشرے کی تشکیل کرنا تھا جو قرآن پاک کے حوالے سے رسول کریم کے سیاسی مسلک کا مظہر ہو۔ اگرچہ مسلمانوں (عربوں) میں خطاطی نے اس لئے ترقی کی یہ فن عروج کی انتہا کو پہنچا کہ اسلام میں انسانوں، جانوروں کی شبیہ کشی کی ممانعت ہے کہ لوگ بت پرستی یا شبیہ پرستی کو اپنے ذہنوں میں جڑ سے اکھاڑ کر پھینک سکیں اور اس خدائے وحدہ لا شریک کی طرف رجوع کریں جو نور ہے اور پھر نور کو اور اس نور کو پھیلانے والوں کو بھی متشکل نہ کیا جاسکے کہ بالآخر ان کی پوجا ہوگی جو باعث شرک ہے۔ لیکن اس ممانعت میں اپنے اندر ایک حقیقت بھی مخفی ہے کہ جو قرآن مجید کے کلام الہی ہونے کا اقرار ہے۔ انسانی جسم چار منطوقوں میں سفر کرتا ہے۔ زندگی سے پہلے (موت؟) زندگی موت اور آخرت۔ اللہ تعالیٰ اپنے کلام میں اپنی رضا کے مطابق اس سفر کو طے کرنے کے اصول بتاتا ہے۔ خدائے برتر نے عربی زبان میں کلام کیا۔ سو قرآن مجید کسی اور زبان میں نازل ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ قرآنی عربی ایک معجزہ ہے۔ چونکہ شروع میں اعراب کا طریق کار وضع نہیں ہوا تھا اور طرز تحریر غیر مکمل تھا اسلئے قرآن کریم کو حفظ کر لیا جاتا تھا یا غیر مکمل طرز تحریر میں ہی سمجھ لیا جاتا تھا۔ تیسری خلافت کے

زمانے میں قرآن پاک کو باقاعدہ شکل دے دی گئی۔ اگرچہ خطاطی کے اصول اس وقت بھی وضع نہیں کئے گئے تھے لیکن یہ فن اسی وقت ظہور میں آگیا تھا کہ قرآنِ کریم کا معجزاتی کردار اس انداز میں بھی ثابت ہو سکے۔

عربی رسم الخط دائیں سے بائیں کو افقی بکھا جاتا ہے جس میں اعراب اس لکیر سے اوپر اور نیچے ڈالے جاتے ہیں۔ یہ لکیری اتصال لامحدود گرائنگ فارموں کے لئے گنجائش پیدا کرتا ہے۔ سطح چابکری کی کھال ہو یا دیوار اس کی لکیر کی تمام تر حرکت شعری جذبے کا روحانی بہروں سے آہنگ، یہ نازک گھمبیر اتصال معانی کے آہنگ کو باقاعدگی دیتا ہے۔ رقص و موسیقی کے فنون ہاتھ کی ایک حرکت میں یک جا، قلم کی نوک سے اترتے ہیں۔ یہ وہ نازک عکس ہے کہ جس کی قوت اور دور رسی نے ایک خطاط کو تخلیقی گرم جوشی میں یہ کہنے پر مجبور کر دیا تھا کہ یہ قلم ہی کی نوک ہے کہ جس کے باعث ثقافتوں میں فرق پایا جاتا ہے۔ آیات قرآنی کے حوالے سے خطاطی محض ایک آرائشی فن نہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ قرآنی آیات کی خطاطی میں متن کے عکس کو اس انداز میں پیش کیا جاتا ہے کہ زبان کو اس کی انسانی اضافی پچائیوں سے آزاد کر کے رحمان الرحیم کے حضور نذرانہ پیش کیا جائے۔

در اصل حقیقی معنوں میں خطاط وہ فنکار ہے کہ جو پہلے سے دیئے گئے متن کو اس سطح پر نقل کرتا ہے جہاں اس کے معنی داہوتے ہیں۔ جس سے ایک ایسا عکس ابھرتا ہے جو زبان کو اس کے اصلی معنوں سمیت سمجھ کر دیتا ہے۔ یعنی متن ایک ساحرانہ انداز میں متبرک اصول میں منتقل ہو جاتا ہے۔ ابنِ مقلہ (نویں صدی عیسوی) کو خطاطی کا ساحر اعظم کہا گیا ہے کہ جس نے اس فن کے قوانین وضع کئے۔

خطاطی کے انداز کئی ہیں اور پھر اس میں بھی کئی روپ۔ نسخ، ثلث، کوفی، نستعلیق، دیوانی، اندلسی (مغربی)، شکستہ وغیرہ۔ انداز جتنے بھی ہوں ان میں اگرچہ بنیادی اور مشترک اصول دریافت کرنے کی کوشش کی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ یہ فن بنیادی طور پر چار انقیلائیوں

کے اندر ہے۔ ان چار بنیادی لائنوں کے اندر رہ کر ہی، عمودی، ترچھے، افقی خطوط مل کر حرف اور پھر لفظ کی شکل بناتے ہیں۔ حرف کی شکل بنانے والے خطوط کی صورت ہر دار ہے۔ خط کوئی میں حرف کی اشکال بنانے والے خصوصاً مستقیم ہیں۔ ہر دار خط کو مصوری میں سست خط کو

FAST LINE. ——— اور سیدھے خط کو تیز خط SLOW LINE ~~~~

کہا جاتا ہے۔ سست خط کی پیمائش اس کے ہر او کی درجہ سے مشکل اور تیز خط کی پیمائش اس کے سیدھے پن کی درجہ سے آسان ہوتی ہے۔ پیمائش چاہے پیمانے کے ذریعے ہو یا محض قیاسی۔ خطاطی کے فن میں چار یا الفاظ کے آغاز، وسط اور اختتام کا تعین درست اور متوازن کر سکے کیوں کہ حرف آج تک ہمیشہ ان ہی بنیادی چار لکیروں کے اندر یعنی لکیر کے اوپر، لکیر پر اور لکیر کے پہنچ میں کھے جاتے ہیں اور حرف کی اشکال بناتے خطوط کا عمل افقی عمودی اور ترچھا ہے۔

اسلم کمال کے فن میں یہ مسئلہ حل ہوتا یوں نظر آتا ہے کہ اس نے بنیادی افقی خطوط چار کے بجائے صرف دو رکھے ہیں۔ اور تمام حرف ان دو لائنوں پر استوار ہوتے ہیں۔ تمام افقی حرف کا عمل نچلی لکیر پر اور تمام عمودی اور ترچھے خطوط کا عمل نچلی لائن سے اوپر والی لائن تک جاتا ہے۔ لہذا ان، ص، ض، س، ش ایسے حرف کا دائرہ نصف دائرے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اور ان کا مرکز نچلی لکیر پر متعین ہوتا ہے۔ اور حرف کی اشکال بنانے والے خطوط جو عمودی افقی، ترچھے اور دائرہ نما ہوتے ہیں۔ ان کو صرف عمودی اور افقی انداز میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ لہذا اس کے خط میں حروف، الفاظ اور عبارت ایک خط مستقیم بنا لیتے ہیں۔ یوں حرف کا مجموعہ لفظ کی صورت میں اور لفظ، عبارت کی صورت میں ایک خوبصورت ڈیزائن کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ جو میٹری اور حساب کے اس جوڑ توڑ، گٹھ جوڑ سے اسلم کمال نے در انقلابی فعل کئے ہیں۔ ایک یہ کہ سست خط کو خالصتاً تیز خط میں بدلی کر خطاطی میں رفتار کو تیز کیا ہے اور قابل پیمائش بنایا ہے اور دوسرے یہ کہ پیمائش کی یہ سہولت پیدا کر کے اس نے اپنے خط کو

اس میدان میں دوسرے طالع آزمائوں کے لئے قابل نقل بنادیا ہے۔ اس کا خط کوئی بھی ذرا سی
 سو جھبہ جھرکھنے والا اختیار کر سکتا ہے۔ اس کے برعکس آج تک پر دین رقم یا زرین رقم کا کھا
 ہوا حرف یا لفظ یا عبارت کوئی مصور بھی خطاطی کی تربیت لئے بغیر اختیار نہیں کر سکتا تھا۔ را
 حروف کے نقطوں کا مسئلہ تو وہ اس کے فن میں یکسانیت کو ختم کر کے محض نقطے نہیں رہتے
 بلکہ عبارت کی اضافی خوبصورتی میں بدل جاتے ہیں۔

ماہرین فن کا کہنا ہے کہ خطاط کے اپنے مزاج اور رویے کا اس کے فن میں بہت دخل
 ہوتا ہے۔ خطاط جذبات سے پڑھتا ہے۔ لیکن ان جذبات کو ہاتھ سے بے قابو نہیں ہونے
 دیتا۔ اسلم کمال کی خطاطی کے حوالے سے اس کی شخصیت کے بارے میں قیاس آرائیاں کی جا
 سکتی ہیں۔ مثلاً اس کے خط میں حروف ایک دوسرے سے متصادم نہیں ہیں۔ اس سے یہ سمجھا
 جا سکتا ہے کہ وہ تشدد پسند نہیں۔ وہ خود تشدد کرتا ہے نہ اپنے پر تشدد برداشت کرتا ہے۔
 امن پسند ہے۔ اس کے خط میں حروف ایک دوسرے کو دباتے یا ایک دوسرے سے دبتے
 نظر نہیں آتے۔ کیا معلوم وہ اس انداز میں اسی حوالے سے دبنے دبانے والے معاشرے سے
 بنناوت ہی کر رہا ہو۔

میں اسلم کمال کی خطاطی کی نمائش دیکھ چکا ہوں اور اب نمائش گاہ کے ایک کونے میں
 بیٹھا خطاطی کے ان عظیم فنکاروں کے فن کے حوالے سے عالم تحریر میں ہوں کہ جنہوں نے اس وسیلے
 سے انسان کے روحانی آفاق کو دوست دی۔ ابن البوب رشاکرد ابن مقلہ شاہ محمود نیشاپوری،
 درویش عبد المجید طلیقانی، محمد عزت اکبر کوکی اور مراکش کا القندوسی (اٹھارویں صدی) کہ جس کی
 خطاطی آج کی تجریدی مصوری کا پیش خیمہ نظر آتی ہے۔ اور اس صدی کا سب سے بڑا خطاط حکیم
 محمد الخطاب عراقی (۱۹۴۰-۱۹۱۹) اور سب سے بڑھ کر ان کے جد امجد ابن مقلہ کہ جن کا ہاتھ
 بیلغہ وقت رضی باللہ نے کٹوا دیا تھا۔

میں کونے میں بیٹھا سوچتا ہوں، سوچتا ہوں کہ ہمارے خطاطوں میں کس کس نے اس فن کے

سائے میں خطاطی کے اصولوں کی منطق کو منطقی طور پر تبدیل کیا ہے یا رد کر کے نئی منطق کی تشکیل
 کیا ہے؟ ہم نے خطاطی کے فن کو کون سی نئی جہیں دی ہیں؟ ہمارے ہاں خطاطی کے معنی کیلئے
 ہیں؟ کیا ہمارے خطاطوں کے ہاں بھی حرف نے، لفظ نے اپنی زندگی خود متعین کر کے
 اپنے معانی کے حوالے سے انسانی واردات، انسانی تجربے کو دوست دے کر کس طور خدائے
 برتر کے حضور نذرانہ پیش کیا؟ ہمارے ہاں خطاطی کے فن میں منافقت، کھوٹ، تصنع اور جعلی پن
 کی مقدار کتنی ہے؟

اسلم اپنی نمائش میں گھومتا گھومتا میرے پاس آ جاتا ہے۔ میں اس سے پوچھتا ہوں۔
 — تم جو اتنی جیومیٹری اور حساب کتاب، کاٹ چھانٹ کے بعد ہمہ اقسام کے
 خطوط سے ایک پیور یعنی خالص خط مستقیم کو کھینچ کر لے آئے ہو۔ کیا اس سے یہ سمجھا جائے
 تم خط مستقیم پر چلنے کے آرزو مند ہو یا چل نکلے ہو یا محض کسی شخص کی خوشنودی۔
 وہ میری مستقیم بات کو یہیں کاٹ دیتا ہے۔

— تم جو سمجھتے رہو، مجھے اس سے دلچسپی نہیں۔ میرے خط میں حروف کی تشکیل نو
 ہے۔ تیز رفتار رکا ہے جس کی پیمائش کی جاسکتی ہے۔ میں رفتار کے عہد میں زندہ ہوں۔ میں
 اشیاء کے حقیقی قد و قامت کا قائل ہوں۔ میں تباہی اور قیاس کے دور سے آگے نکل چکا ہوں۔
 میرا تحیر کا سفر مکمل ہو گیا ہے۔

عالم تحیر کے اختتام کے بعد کشف کی منزل آتی ہے۔ اسلم کمال خوش قسمت ہے کہ اس
 نے تحیر کا سفر مکمل کر لیا ہے۔ اور میں ابھی تک عالم تحیر کے وسط ہی میں کہیں آگہی کے دیواروں
 کی تلاش میں ہوں کہ کھرے کھوٹے کی پہچان ہو۔

دم سے پکڑی خواہش — پکاسو
 ڈرامہ ۱۹۷۰ء اور بانو قدسیہ
 ٹی وی ڈرامے کے بارے میں
 ارسطو عیار اور جسبر کی بو طیتقا

مُدم سے پکڑی خواہش — پکاسو

ایک وقت میں ایک فن۔ شاعر یا ادیب صرف شاعر یا ادیب ہو سکتا ہے، مصور نہیں۔ مصور صرف مصور ہی ہونا چاہیے، شاعر یا ادیب نہیں۔ اکثر دیکھنے میں آیا ہے، اس لئے کہ زندگی مختصر ہے اور فن طویل۔ یا اس لئے کہ انسانی استطاعت کا کینوس محدود ہے، یا وہ خصوصیات جو کسی کو مصور یا شاعر بناتی ہیں۔ متضاد ہوتی ہیں، جو ایک ہی جسم میں احساس نظر اور لفظوں پر قدرت استعمال کو یکجا نہیں ہونے دیتیں، یا شاید مصور کی آنکھ زیادہ تیز ہوتی ہے اور شاعر یا ادیب کی زبان کہ فزیا لوجی کے مطابق لکھا ہوا لفظ، جو اسے ہوئے لفظ کی تحریری صورت ہے۔

جب ایک شخص نظر کی تیزی دکھاتا، یکدم زبان کی تیزی بھی دکھانے لگتا ہے تو نقاد شاید برا مان جاتے ہیں کہ ان کے نزدیک حدود کی پابندی فنی عظمت کے لئے شرط لازم ہے۔ اس کے باوجود بعض ستم ظریفوں نے اس قسم کے شب خون مارے اور اچھی خاصی کامیابی سے۔ وکٹر ہوگو، ٹوئیس کیرل، ڈی ایچ لارنس کی مصوری، مائیکل اینجلو کی نظمیں وغیرہم۔ بونارد و دادہ نے اپنے ایک مرتبہ اسی سلسلے میں اپنے نقادوں کو ڈانٹ بھی پلائی تھی۔ ”مجھے معلوم ہے، بعض احمق اپنے دلائل سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ مجھے لفظوں سے کوئی شناسائی نہیں کہ میں عالم نہیں، لہذا نہیں جانتا کہ اپنے تخیل کو لفظوں میں کیسے بیان کروں۔ کیا وہ نہیں جانتے کہ مجھے اظہار کے لئے مستعار لفظوں کے بجائے اپنے تجربے کی زیادہ ضرورت ہے۔ اگر اچھے لکھنے والے تجربے کو ابھی اپنی داشتہ سمجھتے ہیں تو میری داشتہ بھی یہی تجربہ ہے۔“

فنون کو مشغلے کے طور پر اپنانا الگ بات ہے۔ لیکن فنکار کے لئے فن کے تمام شعبے شعری

حقیقوں کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ مکمل اظہار کی تکمیل کی خواہش کی شدت ہے کہ ایک فن پر ظاہراً دوسرے کے باوجود آشنائی کے باعث اسے دوسرے علاقوں میں بھی شب خون مارنا پڑتا ہے۔

پکاسو نے ہمیشہ شاعرانہ انداز میں اپنا اظہار کیا ہے۔ اور کسی دوسرے میڈیم کے بجائے جان بوجھ کر لفظ کا انتخاب کیا ہے۔ لفظ کے استعمال کا انداز بھی اسی طرح بھرپور قوت اور انداز نظر کی انفرادیت لئے ہے کہ جو اس کے پلاسٹک آرٹس کا خاصا ہیں۔ پکاسو جو بھی کرتا ہے اس کے لئے جذبات کی شدت کے تمام وسائل کی ضرورت ہوتی ہے جو کہ فی نفسہ خود کفیل ہوتے ہیں کہ جو دوسروں کی ہزاروں شعلے آگ لگتی زبانوں کو بجھا دیتے ہیں — (پکاسو کی نظمیں، دیباچہ آندرے بریتاں - ۱۹۳۵ء)

پکاسو کے لئے فنوں میں کوئی حد بندی نہیں۔ مصوری، تھوگرانی، ڈرائنگ، سرائکس، بت سازی، فوٹوگرانی، اس نے جسے چھوڑا ایک نئی دریافت سے روشناس کرا دیا۔ اتنی ذاتیت کہ غیر مانوس میڈیم بھی زندگی کی تڑپ، الجھنیں، خوشیاں، غم، یاس، امید، تعلق، لا تعلق کے اظہار کے لئے پکاسو کی زبان میں بائیں کمرے لگتے ہیں۔

پکاسو کے دستوں میں شاعر، ادیب، ایکٹر بھی تھے۔ لیکن عزیز ترین دستوں میں سے موسیقاروں کی تعداد زیادہ تھی۔ آلات موسیقی سے گہری وابستگی کا اظہار اس کے تمام اقدار کی تصویریں سے ہوتا ہے۔ اس نے ہدایت کار سرخی ڈایا جلیف کے روسی بیٹے "پیرٹ" اور ہلسی نیلا ایسی پررڈکنوں کے لئے اپنے مخصوص انداز میں اتنی کامیابی کے ساتھ لباس اور سیٹ ڈیزائن کئے کہ ڈایا جلیف نے بے ساختگی سے کہا، اگر مختلف فنون دل کی گہرائیوں سے ایک دوسرے کو بہار دیں تو کتنا گہرا جذباتی تاثر چھوڑتے ہیں۔

"دوسری جنگ عظیم کے دوران ہم روایاں میں تھے۔ اس نے کہا: پڑھتے ہوئے اکثر احساس ہوتا ہے کہ مصنف، مصوری کرنے کی خواہش رکھتا ہے۔ اسے اس بات میں بے پایاں مسرت ہوتی

ہے۔ کچھ اس لذت سے بیان کرتا ہے۔ جیسے تصویر کشی کر رہا ہے۔ منظر کشی، کردار نگاری۔۔۔ کہ جیسے دراصل وہ چاہ رہا ہو، کاش! اس کے ہاتھ میں قلم کے بجائے بمش اور رنگ ہوتے۔۔۔ مثلاً میٹال کو اپنے بت تراشی کے فن کے آغاز میں پتا نہیں تھا کہ دراصل اس کا میلان طبع کس طرف ہے اور یہ اکثر لوگوں کے ساتھ ہوتا ہے۔ بعض مستور اپنے راستے کا یقین بت تراشی کے ذریعے سے کرتے ہیں۔ بہت سے سیاست دان بھی یہ چاہتے ہوں گے کہ اپنی نصف زندگی اور ناموری کو قربان کر کے اپنی بقیہ نصف زندگی ادب کے لئے وقف کر دیں۔۔۔ (پکاسو کا دوست اور سوانح نگار سبارتیس)۔

سبارتیس کہتا ہے کہ اگلے روز وہ پکاسو سے ملنے گیا تو وہ حسب معمول مصوری کے روزمرہ سے فارغ ہو کر کاغذ پر قلم سے طبع آزمائی کر رہا تھا۔

جب ایک بت ساز مصوری کرتا ہے تو ہمیں اس کی تصویروں میں فارم کے لحاظ سے ایک بت ساز کی جتنی نظر آئیں گی۔ اسی طرح مصور پکاسو کی نظموں میں ٹیکھی، پلاسٹک، ایجری نظر آتی ہے

وہ ایک ایسا خواب ہے۔

جسے موتی پر، آبی۔ نگوں سے دوبارہ بنایا گیا ہے۔

اس کے بال الحمر کے مٹوں کے در دیوار پر کی گئی

چیتن کاری کی طرح پیچیدہ ہیں۔

پکاسو کی شاعری، استعاروں اور لفظوں کے قطعی غیر روایتی استعمال سے رقم ہے۔ اس

کی شاعری کے تاثر کو تمام حواس محسوس کرتے ہیں۔

طوفان میں دروازوں کی کھلی کندھیوں کی آوازیں،

پتھروں کے چرتر تنخوں سے ٹکراتی خمار آلود گھنٹیاں،

رات کے آنسو

مسرت کی بے آس چنجیں۔

فضا پر آواز کے حادی ہونے کی ایک جیتی جاگتی تصویر، جیسے اشیاء اور جذبات ایک دوسرے میں سرایت کرتے ہیں، ایک دوسرے کے اندر رہتے ہیں۔ اس قسم کی کایا کلپ جدید مصوری میں اکثر نظر آتی ہے۔

گوئیسر نیکا: عورتوں کی آنکھیں آنسوؤں کی شکل میں، نوکیلی زبانیں فضا کو چیرتی ہوئی، گھروں سے اٹھتے شعلے، مرغیوں کی کلنیاں، روشن بلب جو فضا میں تاریکی پھیلاتا ہے۔ مڑا ہوا گھوڑا جس کے منہ کا رخ آسمان کی جانب کھلا ہوا جیسے توپ اپنے دہانے سے آخری گولے اگل رہی ہے۔

دو کھیل: دم سے پکڑی خواہش، چار جوان لڑکیاں۔

اس کا پہلا کھیل، دم سے پکڑی خواہش، مجھے بہت پسند ہے کہ اس کی مصوری کے بہت قریب ہے۔ اور اس کی ہسپانویت کا مظہر۔ اس کھیل میں لفظوں کا استعمال وہی ہے جو گوئیسر نیکا میں برش کا ہے۔

کر داسی: بڑا پاؤں، ناحشہ، عم زاد، پیاز، گول برا، چپ، ڈبلی تشویش، فریہ تشویش اور پردے۔

جنگ کے دوران نازیوں کے ہاتھوں مقبوضہ پیرس کے بایسوں کے غصے اور تشویش کا اظہار اور کسی انداز میں ممکن نہیں۔ خود کلاسیوں میں خوابی کیفیت لفظوں کی ایک دوسرے پر اثر انداز سے پیدا کی گئی ہے۔ زبان کو متنزل کی کیفیت اختیار کرنے پر مجبور کر دیا گیا ہے۔ جو وقتاً فوقتاً سختی سے گھمائے گئے ایک سپرنگ کی طرح تشدد سے کھلتی رہتی ہے، اس پاس کی پیڑوں پر دار کرتی رہتی ہے۔ کھیل کی فارم، برلیک اور بعض جگہ بے حد مزاحیہ۔ لیکن جیسے تراں کا سو کہتا ہے — ہسپانیوں کی نہائی ہیں، جنگیٹوں میں موت ہمیشہ موجود رہتی ہے۔ اس کھیل میں بھی منہسی سے دہرا کر دینے والے مناظر ہیں تباہی اور موت بار بار سراٹھاتی ہے۔

پردہ اٹھتا ہے تو پیٹ بھر کے کھانا کھانے کے بعد کردار۔ علم زاد کو اپنی اپنی وجودی، معروضی حقیقتوں سے آگاہ کرتے ہیں۔ دوسرے ایکٹ میں چھپر خوانی اور مذاق کے دوران دو گورکن صندوق لاتے ہیں۔ سب کو ان صندوقوں میں بند کر کے لے جاتے ہیں۔ تیسرے ایکٹ میں ہنستے کھیتے بڑا پاؤں کو خون میں لت پت کر کے فرش پر گر کر بے ہوش کر دیا جاتا ہے۔ تب تمام کردار لاٹری جیتتے ہیں اور کرڈرپتی بن جاتے ہیں۔ چوتھا ایکٹ، آلوڈوں سے نکلتی بھاپ پر ختم ہوتا ہے جو ہر ایک کو حقیقی النفس کر دیتی ہے۔ آخری ایکٹ میں عین اس وقت تقسیم انعامات کے بعد خوشی کا نایح شروع ہوتا ہے۔ تو آدمی کے سائز کا ایک سونے کا گولہ کھڑکی سے اندر آ کر گر جاتا ہے، اور تمام اندھے ہو جاتے ہیں۔ کھیل کے دوران تباہی بربادی ہوتی رہتی ہے پر کھیل جاری رہتا ہے۔ دیکر ہر صورت کھیل جاری رہنا چاہیئے، بالکل یوں جیسے بل ٹائیٹ کے دوران تماشائی، بھینسے کے قتل کے بعد تالیاں بجاتے عقیدت میں اٹھ کر کھڑے ہو جاتے ہیں۔ پھر بیٹھ کر دوسرے بھینسے کے ساتھ جنگ کا انتظار کرنے لگتے ہیں۔ یعنی ڈرامے کے اگلے ایکٹ کا انتظار۔ پلاٹ کی کوئی پرت نہیں کھلتی کہ پلاٹ ہے ہی نہیں۔ مناظر کی ترتیب اور کرداروں کی آمد و رفت کا انداز میلے سے مشابہ ہے۔ بڑا پاؤں :- لڑائی کے بعد پگاسس کے چاک پیٹ سے نکل کر اس کے پیچھے گھسٹی انتڑیاں۔ اس لڑکی کے غم کے شکستے سنگ مرمر پر اس لڑکی کی شبیہ بناتی ہیں۔

یہ امیجری ایک مصور کی ہے۔ بت ساز کی ہے — ایک ہسپانی کی ہے۔ فرانسی زبان کے باوجود لفظوں کے تمام رنگ، تمام خوشبوئیں، ہوا، فضا، مٹی اس کے اپنے وطن کی ہے۔ امیجری کے رچاؤ اور اس کی شعری بازگشتوں کے باوجود کھیل میں رومانیت نہیں ہے۔ رقت کی حقیقتیں، آہنہ کی کاٹ سمے سامنے موم ہیں۔ یہ حقیقتیں، تجربے کی دار و ایں محض جنگ، اجنبیت اور محبت پر تعمیر نہیں ہوتیں بلکہ عام آدمی، عام اشیاء ایک دوسرے کے ساتھ واقفوں کی طرح زندہ رہتے نظر آتے ہیں۔ بیکسی، دکھ، غم، تشویش، بھوک، جذبات — ڈرامہ۔

فاحشہ :- تمہیں بتاؤں۔ میری ملاقات عشق سے ہوئی ہے۔ در بدر کی ٹھوکروں سے اس

کے گھٹتے اور ٹانگیں جھل گئے ہیں۔ اس کے پاس ایک دمٹری نہیں اور وہ کسی
مضافاتی بس سروس میں کنڈیکٹر کی نوکری ڈھونڈ رہا ہے۔ بات تو سدے کی ہے۔
لیکن جا کر اس کی مدد کرو۔

پچھلے دنوں ہنسائی والی اور روزمرہ پر ہلکے طنز ہیں۔ مرکزی خیال بھوک ہے۔
بڑا پاؤں اپنی محبوبہ کی تعریف یوں کرتا ہے۔

بڑا پاؤں :- تمہارے کوہے مجھے گوشت کی پلیٹیں ہیں اور تمہارے بازو شارک مچھلی کے
پرہوں کا شوربا۔۔۔۔۔ ایسے خوبصورت دن جب برقیاری ہو رہی ہو۔
مسالہ دار گوشت سے اچھی اور کوئی چیز نہیں۔

دوبلی تشویش :- میں وہ بلجی روح ہوں جو آگ کی کھڑکیوں سے چپکلی ہے۔ میرے بازوؤں کے
بٹھوں کی چائیں بنا ڈالو، اپنے لئے۔ اور میرے لئے بھی۔۔۔۔۔ میری جان
۔۔۔۔۔ یا پھر زندگی سے دھڑکتی چائوں کو ستاروں کے برقیے ہاتھوں کو
پیش کر دو، جو میرے کمرے کی کھڑکیوں کو اپنی بھڑائی بھوک اور سندی
پاس سے کھٹکھٹاتے رہتے ہیں۔

آخر میں بڑا پاؤں بالکل چارلی چپلن کی طرح دکھ شاید غلطیاں ہی غلط چیزوں کو راست
کر دیں، یا اس کی شدت میں کہتا ہے۔

بڑا پاؤں :- آؤ ہم اپنی غلیظ چادروں کو فرسوں سے چہروں کے غازوں میں تہ کر دیں۔
اپنی پوری قوت سے، ناختاؤں کو سامنے سے آتی گولیوں کی اور اڑا دیں اور
ہموں سے تباہ گھروں کو مضبوطی سے مقفل کر لیں۔

۱۹۶۱ء۔۔۔۔۔ تاریک اور بھوک کی سردی۔ جامد کر دینے والی برقی ہواؤں سے ٹھہرتا
شوڈیو۔ نازیوں کے بے رحم سرد شکنجے میں جکڑا پیرس۔ چاروں اور تشدد کے ہاتھوں کی زندگی
کا عکس ۱۹۶۱ء اور ۱۹۶۲ء کی دورانیوں کا عکس پر اتارتا ہے۔۔۔۔۔ میرے جسم

پر کچھ اسے زخم ہیں جو زندہ ہیں۔ دھڑکتے ہیں۔ چنچتے ہیں۔ گاتے ہیں اور مجھے آٹھ بج کر ۵۔ منٹ والی گھڑی نہیں پکڑنے دیتے۔

۱۹ مارچ ۱۹۴۴ء۔ — نازی نہیں جانتے کہ مثلی لائری کسے ہاں اس شام کیا ہو رہا ہے۔ ورنہ وہ اسی دم ان سب کا تختہ کر دیتے۔

”پیغام“: ۲۰ مارچ ۱۹۴۴ء: کل شام مثل لائری کی رہائش گاہ پر پکا سوکے کھیل ”دُم سے پکڑی خواہش“ کی پے ریڈنگ کی گئی۔ ہدایات اور مشکش، اہرت کا بیوہ۔ نمایاں اداکار: تراں پال سارتر، سمون دی بودا، مادام زینی انبار، جرین بیوہ (مشہور موسیقار جارج بیوہ کی بیوی)۔

ایکٹروس کی شکل میں بیٹھے تھے۔ کامیو ایک کونے میں کھڑا ہدایات پڑھتا تھا۔ ہر اداکار اپنے کمرے دار کی باری پر اپنی جگہ کھڑا ہو کر مکالمہ بولتا تھا۔ پس منظر موسیقی، ساتھ دلے کمرے میں بڑے گراموفون پر جارج بیوہ نے خود اپنے ریکارڈ لگا کر دے رہا تھا۔ کل سامعین کی تعداد ایک سو بیس تھی۔ جن میں تراں پال، یو آر اور پکا سوشالی تھے۔ پہلی ریڈنگ اتنی کامیاب ہوئی کہ اسی طرح بعد میں بھی خفیہ طور پر چھ بار کی گئی۔ ہر کوئی دیکھنے، سننے والا ہی کہتا تھا۔ اب آزادی میں میرا یقین اور پختہ ہو گیا ہے۔

اس شخص نے اپنے ہاتھوں میں حقیقت کے مقدور کو کھولنے کی نازک چابی تھام رکھی تھی — (پال ایو آر)

اداس، پریشان، مایوس، ناقہ زدہ چہرے، جھکے سر، لاپٹی تیلی سوکھی انگلیاں۔ اندھے۔ افتادگانِ خاک، نیلی بے بسی میں امید کی پیازی جھلک۔ ہار لے کوئین، رنگ، خاکے۔ ازم، کیوب ازم، سرسبز ازم اور کٹی ازم۔ سرچشمہ، خاکے، عفریت، خواب، خواب، عفریت، عفریت۔ گوئیریکا، ناختم، کبوتر، ناختم، ناختم — کئی مجوہائیں، کئی بیوریاں، آخری مجوہ جیکوئیلین۔ آخری بیوی جیکوئیلین۔ آزاد عاشق۔ آزادی کا عاشق۔ انسان پرست، انسانیت پرست،

”کیونست“ پکاسو — پابلو روئیز پکاسو۔

ہنگری کی بغاوت، یوٹیس مونٹاں اور اس کی بیوی سیمون سینورے، جارجیس تاباراں اور پکاسو، مع اپنے ان ادیب، مصور، اداکار، موسیقار ساتھیوں کے جو کیونست پارٹی کے ممبر ہیں، روس کی بے دردی، بے رحمی اور تشدد کے خلاف احتجاج کرتے ہیں۔

ایک برس کے بعد لاکھیلی فوریٰ میں پکاسو، مونٹاں، سینورے اور تاباراں ایک بار پھر اکٹھے۔ تاباراں پارٹی کا مخلص ممبر اور اس کے پرچے کا کمر تادھرتا ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ یہ شاید انقلاب نہیں تھا بلکہ انقلاب دشمن طاقتوں کی شر پر بغاوت تھی جسے عوامی جمہوریہ ہنگری کی امداد میں کچلا گیا ہے۔ مونٹاں اور سینورے نہیں مانتے ان کے پاس اس موقف کے برعکس شہادتیں موجود ہیں۔ چاروں بہت مجلس کیونست ہیں اور اپنی پارٹی کے کلشنے، موقوفہ کو بھی بناتے ہیں پورا ایک گھنٹہ گھر ناگرم بحث میں بہت پرجوش حصہ لیتا ہے۔ لیکن صرف اپنی چمکیلی، بھڑکتی آنکھوں سے نکلتے شعلوں سے جو کبھی ایک پر لپکتے ہیں کبھی دوسرے پر زبان سے ایک حرف نہیں حقیقتاً ایک حرف نہیں۔

چند سال بعد لاکھیلی فوریٰ کے دروازے پر دستک جبکہ ٹیلیں آگے بتاتی ہے کہ روسی سفیر آیا ہے۔ لینن پرائز کے سلسلے میں — یکاسو ملنے سے انکار کر دیتا ہے۔

اکانوے سال — اکانوے ہزار سال —
پردہ گرتا ہے۔

ڈرامہ ۱۹۷۰ء اور بانو قدسیہ

بانو قدسیہ اور موجودہ ڈرامے کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے مجھے دو باتیں کرنا ہیں۔ پہلی یہ کہ میرا بانو سے وعدہ ہے کہ میں اس مضمون نماخا کے یاخا کے نما مضمون میں کسی کی دل آزاری نہیں کروں گا۔ سو اگر آپ کو بعض جگہوں پر تشنگی، اکھڑے اکھڑے پن یا بے ربطی کا احساس ہو تو معاف کر دیجئے گا، مجھے نہیں، بانو قدسیہ کو — دوسری بات یہ ہے کہ میں اکثر لاہور سے تھیٹرنگل ایکٹیویٹی کے حوالے سے بات کروں گا کہ میرا تجربہ لاہور تک محدود ہے۔ اس کے لئے بھی معاف کر دیجئے گا۔ بانو قدسیہ کو نہیں، مجھے۔

ہمارے ڈرامے کی روایت کالی داس، معاف کیجئے گا — اگرچہ احمد بشیر کا کہنا ہے کہ کالی داس گوجرانوالہ میں پیدا ہوئے تھے، پھر بھی —، کہتے ہیں کہ ہمارے ڈرامے کی روایت امانت کے رہسوں سے شروع ہوتی ہے۔ اس سے پہلے کیا تھا؟ مذہبی RITUAL تھے، میلوں ٹھیلوں کی نوٹنکیاں تھیں۔ دیہاتوں کے نقال تھے یا سجانڈ؟ اس کے بارے میں محققوں کی رائے اتنی ثقہ نہیں کہ کوئی کلیہ قائم ہو جائے۔ بہر حال یہاں ڈائلاگس آف پلاٹو نہیں تھے کہ ایک دانشور نے یہ راز افشا کیا تھا: ڈائلاگس آف پلاٹو ایسا بہترین ڈرامہ آج تک نہیں کھا گیا۔ ہمیشہ یہی سے قدیم اور جدید ڈرامے کا آغاز اور انجام ہوتا ہے۔ حسن اتفاق دیکھئے کہ یہاں سفو کلیس، یا یوری پیڈریس کی قسم کا کوئی جوان پیدا نہ ہوا کہ کوئی حکیم ارسطو ڈرامہ لکھنے کا نسخہ تجویز کرتا۔ لے دے کہ ایک آغا حشر کا نام سنا پڑھا۔ اسی رو سے حکیم احمد شجاع اور سید امتیاز علی تاج کو بھی پڑھ ڈالا۔ نگاہ چونکہ محقق کی نہیں تھی اس لئے جانے مٹی بسمل ایسے کون

کون سے ڈرامہ نویس اوجھل رہے ہوں گے۔ رفیع پیرزادہ کے ریڈیو کھیلوں نے اس پ شوق کو بے لگام کیا تو ”اکھیاں روشن ہوئیں۔ ادھر ادھر نظر دوڑائی تو مختلف کھیل پسند آئے غالباً وہ لکھنے والے سنڈے رائٹرز تھے ریاض مترحم، اس سے بحث نہیں کہ اس بات کا اقرار کیا گیا ہو یا نہ کیا گیا ہو، شاید اس لئے ان کا تاثر سنجیدگی سے لکھنے والے کا نہ بن سکا۔ شاید یہ وجہ بھی ہو کہ طبع زاد کام میں رفیع پیرایا کوئی پروفیشنل نہیں تھا۔ ڈرامے کی اہم فارم کو بعض میں میرزا ادیب، رحمان مذنب اور الصغر بٹ ایسے لوگوں نے پردان چڑھایا۔ تھیٹر کی جوانی یعنی آغا حشر تھیٹر کی جوانی ڈھلنے کے باوجود اکثر کھیل شیج کے لئے ہی لکھے معلوم ہوتے تھے۔ اور مختصر ہوتے تھے۔ ریڈیو ہی کے توسط سے ————— معاف کیجیے گا، ایک اور کھیل کا ذکر بھول گیا جو کہ بعض اہل دانش کے نزدیک اردو ڈرامے کا سنگ میل، بعض کے نزدیک جدید اردو ڈرامے کا آغاز اور بعض کے نزدیک اردو ڈرامے کی پہلی اور آخری منزل ہے۔ میری مراد انارکلی ہی سے ہے۔ اگر مجھے اپنی غلطی کا احساس پہلے ہو جاتا کہ میں شروع میں اس دانشور کا حوالہ نہ دیتا جس نے یہ راز افشا کیا تھا کہ ڈائلاگس آف پلاٹو ایسا بہترین ڈرامہ

تو ریڈیو ہی کے توسط سے ہمارے ہاں ڈرامے کی اہم فارم نے آغا حشر تھیٹر کی خاک سے جنم لیا۔ لکھنے والے خالصتاً شیج کے لئے شاید اس لئے نہیں لکھتے تھے کہ شیج نہیں تھا۔ اور غالباً شیج، بزم خود، اس لئے نہیں تھا کہ خالصتاً اس لئے کوئی نہیں لکھتا تھا۔ لڑکے بالے جن پر تھیٹر کی پری سوار ہو جاتی تھی وہ درس گاہوں میں عالموں، عالموں، معلموں کی وساطت سے اس برہی کو اتر دیا کرتے تھے۔ اس شہر کی سب سے بڑی درس گاہ اس قسم کے پری زدہ لڑکوں کا سکھ تھی۔

پھر سن پچاس کے اوائل میں سنا گیا کہ تب کے دارالخلافے میں خواجہ معین الدین ایک جرات منر لال تلے کو لالو کھیت میں سر کر رہا ہے اور مرزا غالب کو بندر روڈ کے ایسے سے روشناس کر رہا ہے۔ لال تلے کی ایک جھلک ہمیں یہاں ضیاء محی الدین نے دکھائی، اور برسوں بعد یہاں سے

مرزا غالب کو بندر روڈ پر بھی ہم نے دیکھا۔

لال قلعے ہی کے زمانے کا ذکر ہے کہ اس سرکاری درسگاہ کے جوانوں پر تھیٹر پر ہی اس بری طرح سوار ہوئی کہ بعد کوشش عالمانہ نکل سکی۔ تب یہاں کے پچھلے لارڈوں کو دکھ کر اس ملک میں شروع ہی سے لارڈوں کی میراث ہے، اپنی رحمدلی کی آڑ میں، اپنی ٹوپی پر لگانے کا موقع ہاتھ آیا، اور ان کی دعوت پر ایک عامل، عالم، مسلم لڑکوں کی اس کھپ کو لے کر کشاں کشاں چٹرکے سائے میں لے آیا۔ اور اس طرح شہر میں تھیٹر پر ہی زندہ مخونوں کی علاج گاہ کی طرح پڑی — پھر ایک روز آندھی آئی، طوفان آیا، زلزلہ آیا اور عالم بو، عالم بو کی چنگھاڑ گونج اٹھی۔ جب مطلع صاف ہوا تو وہاں عالم تھا نہ عالم زاد — وہ تو قلعے سے باہر پڑا تھا کہ اندر جنوں، بد روحوں کا بسیرا تھا، جنہیں یہ خدشہ تھا کہ عالم، لڑکوں کی تھیٹر پر ہی کا علاج کر تا کہ تا کہیں ان کی جنیت کو بھی چیلنج نہ کر بیٹھے۔

معاف کیجئے گا، مجھے بات موجودہ ڈرامے اور بانو قدسیہ کی کہنا تھی، یہ میں خواہ مخواہ جنوں، بھوتوں بدر روحوں کے قصے لے بیٹھا۔

بہر حال لاہور کی واحد سٹیج پر اکثر بیشتر بلکہ ہمیشہ ترجمہ شدہ ڈرامے ہوتے رہے۔ کھٹیا قسم کی ویسٹ اینڈ کامیڈیز کو جن کا ہمارے معاشرے کے ساتھ کوئی تعلق نہ تھا نہ واسطہ، مانو (ترجمہ) کہہ کے پیش کیا جانے لگا۔ جنوں کے معتب عامل، عالم، معلم نے سٹیج کی صدا کو کہ ”میں ہوں، میرے لئے کھو“ سنجیدہ اور سنجیدگی سے لکھنے والوں تک پہنچا تو دیا تھا۔ لیکن بیشتر لکھنے والوں کو اپنی طبع ناد چیزوں کے لئے ویسٹ اینڈ کامیڈیز کی کسوٹی قبول نہیں تھی، اور دیکھنے والوں کے ذوق کی تشکیل کچھ ایسی ہی نہج پر ہو چکی تھی۔

اسی زمانے میں بانو قدسیہ کی توجہ مختصر کہانی سے ہٹ کر ریڈیو کھیل کی طرف مبذول ہوئی؟

لے ہمیشہ کے لئے کہ اکثر چربے بھی طبع زاد کے طور پر پیش کئے جاتے تھے۔

تھی اور ان کا ایک آدھ کھیل کبھی کبھار سننے کو مل جاتا تھا۔ پھر داستان گو کے دفتر سے اشفاق احمد نے بتایا کہ "ایسٹ بنگلہ" پریسٹ اینڈ کوڈیکھ دیکھ کر بانو کا خون اتنا کھول اٹھا ہے کہ وہ سنجیدگی سے سیٹج ڈرامے کی فارم پر غور کر رہی ہیں۔ اپنے کلاسیک پڑھنے کے بعد دھڑا دھڑا منفری ڈرامے پڑھ رہی ہیں۔ اور آج کل تینسی ولیمز اور یو جین او نیل زیر عتاب ہیں۔ بس تم فکر نہ کرو ایک عدد اور بجنل کھیل داغ دیا جائے گا۔ پھر انہوں نے اقرار کیا کہ وہ بھی (شاید جلاپے کے مارے) سیٹج کھیل لکھنے کا ارادہ کر رہے ہیں۔ اشفاق احمد ابھی ارادہ کر رہے ہیں اور بانو قدیر کے سیٹج کئے گئے چار کھیلوں کے مجموعہ کی طفیل آج یہ تقریب منعقد ہو رہی ہے۔ کہنے والے کہتے تھے کہ "جی لوگ فل لینگتھ پے نہیں لکھتے اس لئے مجبوراً ویسٹ اینڈ کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے" لکھنے والے کہتے تھے کہ جی ہم ویسٹ اینڈ کے حساب سے نہیں لکھیں گے۔ تب ادین ایر تھیٹر میں ایک سانحہ ہوا۔ خدا معلوم، ہنر نگار مسرور نامی ایک خاتون کہاں سے ٹپک پڑیں کہ فریادی وقت کی پکار کو لبیک کہلوا یا، پھر جہلم کی جوانی یا دولائی اور پھر اینا سکھا ہوا تیسرا طبع زاد کھیل سیٹج کر کے سب کو الجھن میں ڈال شہاب ثاقب کی طرح غائب ہو گئیں۔

اشفاق احمد کہ یہ بھی ایک زمانے میں تھیٹر سے وابستہ میری امیدوں کا مرکز تھے داستان گو رائٹرز گلڈ اور ریڈیو کے چکر دوں میں پھنستے رہتے تھے۔ تھیٹر کے لئے آنسو بہاتے تھے اور حوصلہ دلاتے تھے کہ فکر نہ کرو، باورچی خانے میں تخلیق کا عمل جاری ہے۔ کام ہو رہا ہے۔ خود وہ ٹی وی پر اکٹافا کرتے تھے۔

بانو قدیر سیٹج کھیل لکھنے کے لئے ریڈیو پر مشق کر رہی تھیں۔ ٹیلی ویژن کی آمد نے غالباً ان کے عزم کو پختہ کر دیا ہو گا کہ دن بدن ان کے ٹیلی کھیلوں میں انکا ویژن اور ہارت مجھ پر گہرا تاثر چھوڑتی تھی۔

اس عرصے میں ادین ایر تھیٹر میں مختلف تھیٹر گروپ بھی طبع آزمائی کرتے رہے۔ یہ

لوگ طبع زاد کھیل کرنے کی بھی جرات بھی کرتے تھے۔ بعض کے متعلق پتہ چلتا کہ یہ تو فلاسفہ ہندوستانی فلمی کہانی سے ماخذ تھا۔ یہ کھیل کرنے کے لانے والے چونکہ بہت ہی ناچختہ قسم کے لوگ تھے۔ اس لئے ان کے کام کو بہت سنجیدگی سے نہ دیکھا جاسکا۔ بہر حال ثقافتی مرکز سے ہٹ کر بھی کام ہو رہا تھا اور یہ بہت اچھی بات تھی۔ کبھی کبھی عشرت رحمانی کو جوش آتا تو وہ آغا حشر کی برسی منانے اس علاقے میں آ جاتے۔

رفیع پیر کے ”عقیقی کے مینیران“ کے بعد پہلا طبع زاد کھیل جو اس شیخ پر ہوا وہ سلیم پستی کا اور شبنم روتی رہی تھا۔ یہ پہلا قدم تھا۔ پھر کمال احمد رضوی نے کہہ کھلوا کر انتظار حسین کے ایک ریڈیو کھیل کو اسی سے شیخ کے لئے ڈھلوا کر مسافر ولد کے خوابوں کو عملی شکل میں دیکھنے کی کوشش کی۔ (انتظار کا کہنا ہے کہ یہ کھیل انہوں نے اظہار کاظمی کے اکسانے پر کہ یہ نوجوان اکسانے کا کام کرتا تھا۔ دراصل شیخ کے لئے لکھا تھا) پھر تیسرا قدم طبع زادوں میں طبع زادی بانو قدسیہ کا تھا۔

الحمد للہ، اب کہیں جا کے بات پہنچی ہے موجودہ ڈرامے اور بانو قدسیہ تک تو لاہور میں مجھے طبع زاد موجودہ شیخ ڈرامہ نظر ہی نہیں آتا۔ صرف بانو قدسیہ نظر آتی ہیں — البتہ موجودوں میں ایک محمد صفدر میرا ہیں کہ ان کے جدید کھیل صرف درو کے پھولوں سے خوشبو کی افزائش کرتے رہتے ہیں۔ لیکن آج تک انہیں شیخ پر لانا کسی کو نصیب نہیں ہوا۔ کہاات ویسٹ اینڈ، کہاں محمد صفدر میرا۔ البتہ ٹیلی ویژن والے فضل کمال کا سر ضرور پھر کیا تھا کہ ہمیں ماضی سے آگے تک لے گیا۔

اب وہ بانو قدسیہ کو موجودہ ڈرامے کے حوالے سے، اپنے حساب کے مطابق، جانچوں تو کیسے کہ بچپن کا شکار عتیق اللہ شیخ ابھی نو آموز ہے اور بقول خود چار سو سے زائد ریڈیو ٹی وی فیچر، ڈرامے وغیرہ لکھنے والا اظہار شاہ خان ابھی اپنا پہلا ہی چڑیا گھر بنا پایا ہے۔ باقی رہے خواجہ جی اور علی احمد تو وہ کراچی میں ہیں۔ خواجہ حسین الدین کا شعور اگر ماڈرن کی یورپی تشریح کی مطابق

نہیں تو کم از کم ہمارے حسب حال تو ہے۔ اور اس سے بڑھ کر مکھننے والے کے لئے خوش نصیبی کی بات اور کیا ہو سکتی ہے کہ وہ اپنے معاشرے کے سیاق و سباق میں رہ کر بات کرے۔ لوگ اگر اسے صحافتی سطح قرار دیتے ہیں تو دیتے رہیں۔ خواجہ کے سیاسی کنائے تو ان کے شعور کے پختگی کا مظہر ہیں، کہ ادب جو زندگی کا مظہر نہیں، زندگی کو جنم نہیں دے گا۔ اور زندگی جو کہ سیاسی شعور کی حامل نہیں، موت کی مظہر ہو گی۔ یہی بات کچھ توڑ موڑ کر علی احمد کہیں انہیں صرف "قصہ سوتے جاگنے کا" کے حوالے سے بانٹا ہوں، کسے بارے میں کہی جاسکتی ہے

جہاں تک آغا بابا برہٹالوی کا تعلق ہے — چلیے جانے دیجیے.....

تو صاحب سے دسے کہ پھر رہ گئیں بانو تدریس۔ اب اس موجود ڈرامہ کے حساب سے جو اس ثقافتی دار الخلافہ میں مکھا بار ہا ہے۔ آپ ہی سوچیے۔ رہ نہیں گئیں بے چاری بانو تدریس کہ لکھتی ہیں تو ریڈیو، ٹی وی سٹیج کے لئے تو کیا، نادل اور کہانی کے علاوہ لاہور میں فنکاروں کی اذیت گاہ کے خلاف صدائے احتجاج کو بھی ریکارڈ کرنے سے گریز نہیں کرتیں۔ لکھنا پیشہ جو شہرہا، لیکن ہر قسم کے پراجیکٹ کے نتائج سے یکدم مایوس بھی ہو جاتی ہیں۔ میں ذاتی طور پر قطعاً بہت رجائیت پسند ہوں۔ لیکن تجربہ مجھے قنوطیت کی طرف گھیسٹا ہے۔ بانو کا کہنا ہے کہ وہ قطعاً قنوطیت پسند ہیں۔ لیکن تجربہ انہیں رجائیت کی طرف لے جاتا ہے۔ دل آزاری صاف، آج تک کم از کم میری نظر سے ان کا کوئی کھیل نہیں گزرا جو واضح طور پر ان کے اس دعوے کے تصدیق کرتا ہوں۔ کھیل تو کیا ملک میں کلچر اور اس کلچر کے ساتھ وابستہ ادب (ا) کی حالت زار بلکہ زار و قطار کے بارے میں

FACT FINDING COMMITTEE

تک کے سلسلے میں بانو نے کم از کم اپنے تجربے کی رعایت سے ہی (یہی) رجائیت پسندی کا ثبوت نہیں دیا۔ آپ کو سچ بتاؤں، حقیقت تو یہ ہے کہ لاہور میں سٹیج — خیر چھوڑیے۔

بانو کے ٹی وی، ریڈیو کھیلوں میں ایک عجیب اداسی، اذیت، کرب، یاسیت، کک، محرومی، چھوٹی چھوٹی خوشیوں سے محرومی، رشتوں ناظروں کا عارضی پن اور حالات کی وجہ سے

شکست خوردگی کا احساس چھایا ہوا ہے۔ حتیٰ کہ پیار کے رشتے تک ہلکی ہلکی آنچ میں سلگتے رہتے ہیں۔ اکثر ادقات یہ پھولشن پچلے متوسط طبقے یا پچلے پچلے متوسط طبقے کی ہوتی ہے۔ جن کی عمر دیو کو ہم طبقاتی تقسیم کے سر بھی منڈھ سکتے ہیں۔

واضح سیاسی شعور کی غیر موجودگی میں بانو تدریس مجھے چارلس ڈکنس مارک وکٹوریئن ادیبہ لگتی ہیں۔ بعض وقت وہ ایک خاص قسم کی رومانوریت اور جذباتی دباؤ کے نیچے دبی دبی چنگاری کو ہوا بھی دینے لگتی ہیں جس سے مجھے کچھ ایسی SENSUOUS قسم کی لذت ملتی ہے۔ جیسے انتہائی سردیوں میں پیروں پر سے لحاف کا کونا اٹھ جائے۔ بانو انسانیت کی سطح پر سوچتی ہیں۔ بہت بہادر ہو جائیں تو طنز بھی بہت کر لیتی ہیں۔ پر یہ انسان پرستی کسی سیاسی مسلک کے بغیر کوئی معنی رکھتی ہے؟ اگرچہ یہ ضروری نہیں کہ تخلیق کی بوتل پر سیاسی لیبل چسپاں کر دیا جائے پھر بھی لکھنے والے کے اندازِ نظر کا پتہ تو چلنا چاہیے۔ لیکن بانو تو کوٹھڑا راسٹرز کی قبیل سے نہیں ہیں۔ چلیئے نہ سہی۔ مجھے ان کی اس طور کی انسان دوستی بھی قبول ہے کہ اس دور میں اس قسم کی پُر خلوص دوستی بھی غنیمت ہے۔ بانو کا خیال ہے کہ وہ تینسی ولیمز اور یوجین او نیل سے بہت متاثر ہیں۔ حاشا و کلام مجھے یہ دونوں حضرات ان کے کسی کھیل میں نظر نہیں آئے۔ ولیمز بہت متشدد و کھردرے جذبات کا آدمی ہے اور او نیل اس قسم کی حرکات کے علاوہ عیسائی مونی بھی۔ — شاید وہ ان سے منفی طور پر متاثر ہوئی ہوں۔ البتہ آر تھرملر کا اثر ان کے ایک کھیل پر بہت واضح ملتا ہے۔ اور وہ کھیل ہے ”آدھی بات“۔ فرق صرف ان دونوں کے مذاہب کا ہے۔

بانو کا سب سے پہلا کھیل ”اہل کرم“ راولپنڈی میں ہوا۔ لندن میں آنے سے پہلے کسی کاؤنٹی شیچ پر ٹرائی آؤٹ کے لئے نہیں بلکہ لاہور میں کسی کو اتنی توفیق ہی نہیں ہوئی تھی۔ لاہور میں ان کا پہلا کھیل اک تیرے آنے سے ہوا۔ یہ بانو کا پہلا قدم تھا اور طبع زاد وراثے کا تیسرا پھر چوتھا، پانچواں، چھٹا۔ یہ سب بانو کے قدم تھے۔ جو ”آدھی بات“، ”منزل منزل“ اور

اہل کرم کی صورت اٹھتے تھے۔ ان تمام کھیلوں میں بانو کی فنی مہارت، مکالموں کی چابکدستی (بعض اوقات وہ اپنے مکالموں سے خود بھی چسکا دلینے لگتی ہیں) وغیرہ یعنی ایک قابل قبول ڈرامے کے تمام لوازمات موجود تھے۔ ————— ”منزل منزل“ مجھے اب تک ان کے تمام ڈراموں سے زیادہ محبوب ہے۔ لیکن اس کا جو حشر یہاں شیخ پر (اور پھر کراچی ٹی وی سے) ہوا، خدا دشمنوں ہی کا یہ حشر کرے۔ ”منزل منزل“ جسے کسی بھی زاویہ نظر سے ایک جدید ڈرامہ کہا جاسکتا ہے۔ آج کے آدمی کا زرمیہ ہے۔ اس کھیل کے انجام سے اختلاف کے باوجود میں اسے معرکے کی چیز سمجھتا ہوں۔ مجھے خوشی ہے کہ ”اک تیرے آنے سے“ اور ”منزل منزل“ کو انجرا پبلشرز نے یکجا کر کے چھاپا ہے۔ ”آدھی بات“ بھی شامل کر لیا جاتا تو اور خوشی ہوتی کہ میں اسے ”اک تیرے آنے سے“ سے بہتر کھیل سمجھتا ہوں۔ چلتے یہ ان کے دوسرے مجموعے میں بھی۔

رات فون پر بات چیت سے پتہ چلا کہ وہ ایک نیا کھیل لکھ رہی ہیں اور حسب عادت مایوس ہیں کہ کہاں ہوگا۔ کون کرے گا؟ IRONY تو یہ ہے کہ جہاں ان کے کامیاب ترین کھیل ہوئے اس جگہ کا نام بھی انجرا ہے، اور جنہوں نے ان کے کامیاب ترین کھیل شائع کئے۔ اس ادارے کا نام بھی انجرا ہے۔ ایک دروازے قصر انجرا کے داستانی، آریب زدہ دروازوں کی طرح بند ہیں تو دوسرے کھلے ہیں۔ لیکن ڈرامے کا کام چھپنا نہیں بلکہ کیا جانا ہے اور بانو حسبِ توفیق قنوطیت کا دوپٹہ اوڑھے سوچتی ہوں گی کہ لاہور میں اور کوئی شیخ نہیں، انجرا کے بند دروازوں کی طرف نظر میں اٹھتی ہوں گی تو دروازوں کے ریزنوں سے انہیں اندر آنے کا اشارہ کرتی ہوئی آنکھیں —————، اگر نہ بھی محسوس ہوتی ہوں تو میں بھلا انہیں جنوں، ہر درجنوں کی آماجگاہ میں پھر سے جانے دوں گا کہ ایک مرتبہ وہ اس مقصد سے گئی تھیں کہ جا کر انہیں کیلیں ————— لیکن جنوں نے حفظِ ماتقدم کے طور پر ان کے ساتھ بھی وہی سلوک کیا تھا جو پہلے عامل، عالم، معلم کے ساتھ کیا تھا۔

مایوس نہ ہوں، بانو قدسیہ، اب تو ملک میں سلطانی جمہور کی آمد کا بھی واسطہ ہے۔ اگر نہ ہوتا

تو بھی انسان جنوں بد روحوں کے خلاف برسرِ پیکار رہتا آیا ہے، رہ رہا ہے، رہتا رہے گا۔
 چاہے وہ جن سلطانوں ہی کے پروردہ کیوں نہ ہوں، اللہ مسبب الاسباب ہے۔ آپ کے مئے
 کھیل کا بھی کچھ نہ کچھ بننا ہی جائے گا۔ آپ کا قلعہ بطور ڈرامہ نویس مستحکم ہے۔ آپ کیوں نہیں
 اپنی رجائیت پسندی کو (جو بقول آپ کے تجربہ آپ کو سکھاتا ہے) بروئے کار لاتیں اور فیض
 رپورٹ کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کرتیں۔ تاکہ اس کو پڑھنے سے بہتوں کے ساتھ میرا بھلا
 بھی ہو۔

ٹی وی ڈرامے کے بارے میں

ہمارا محفوظ کریو الیکٹرونائزنگ ہیر IDIOT BOX ہے۔ دراصل ایک بہت سنجیدہ اور طاقتور ذریعہ ابلاغ ہے۔ آغاز سے لے کر اب تک ہزاروں گھنٹے ڈرامے کی مختلف اشکال کی نذر کر چکا ہے۔ ٹی وی کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا "پرائیویٹ پن" ہے اور اپنے ناظرین سے ایک نئے ردِ عمل کا تقاضا کرتا ہے کہ کمرے کے اندر یہ ناظرین ایک "پرائیویٹ" تماشائی ہوتے ہیں۔ جن میں اس اجتماعی ردِ عمل کا فقدان ہوتا ہے جو سینما اور ایسٹج کا خاصا ہے۔ ٹی وی ناظرین کے لئے عام طور پر اپنی توجہ ہٹانے کے ہر قسم کے سامان پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ اتنی ہی اہم خصوصیت اس "پرائیویٹ اس ایڈیٹ (باکس)" کے ذہنوں پر گھیر اور طاقتور سماجی اثرات ہیں۔ چونکہ ہمارا ٹی وی کمرشل نہیں اس لئے کمرشل ٹی وی والے محالک کی طرح یہ "پرائیویٹ سٹریکار" کے لئے سونے کی کان "نہیں بن سکتا جو کہ ان معاشروں کی زندہ مثال ہے جن میں تخلیقی تصورات کے نتائج کو صابن بیچنے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے" (ڈان ٹیلر)۔ ہمارا ٹی وی بنیادی طور پر سرکاری ادارہ ہے۔ جو ایوب سرکار نے اپنی غرض و غانت کے لئے قائم کیا تھا۔ ورنہ وہ محالک جو اپنی ہر قسم کی ضروریات (اقتصادی، سیاسی، سماجی وغیرہم) کے لئے پی ایل۔ چار سو اسی کے مرہون منت ہوں وہ محض ٹی وی کے اجراء سے ایک جہت میں مہذب ملکوں کی صف میں شامل نہیں ہو سکتے۔ اس جملہ مقصد سے قطع نظر ٹی وی بہر حال ایک سرکاری ادارہ ہے۔ اور رائج الوقت سرکار کی حکمت عملی کے تحت چلتا ہے۔ "چوہوں کی دوڑ" میں شامل ہونا شاید ہمارے ملک کے ہر فرد کا مقدر بنا دیا گیا ہے۔ ٹی وی کے ساتھ وابستہ افراد کے لئے بھی اس سے

مضر نہیں۔ چونکہ یہ دوڑ جیتنے کے لئے سفارش منظور نظری۔ خوشامد، تعلقات عامہ اور اپنی مختلف صورتوں میں سازش اور رشوت ایسے ٹانگ ضروری ہوتے ہیں۔ اس لئے بیشتر سطحوں پر ان میں سے بیشتر ٹانگ پی ٹی وی میں استعمال ہوتے ہوتے ان لوگوں تک بھی پہنچ جاتے ہیں۔ جو اجرتی مزدور ہوتے ہیں۔ تنخواہ دار نہیں۔ دروغ برگردن راوی۔ اگر مختلف شعبے آجروں، ملازمین اور اجرتی مزدوروں کے مختلف گروہوں میں بٹے نظر آتے ہیں کہ کوئی اچھے کی بات نہیں کہ شاید اسی میں اپنا تحفظ، اپنی بقا دیکھتے ہیں کہ بہتر کام، دیانت، محنت ترقی کی ضمانت نہیں ہیں۔ واللہ اعلم بالصواب، جو تنخواہ دار یا اجرتی مزدور سٹائش کی تنہا اور صے کی پرواہ کئے بغیر اپنے ٹیلنٹ، محنت، جستجو اور دیانت پر انحصار کرتا ہے۔ اپنے کام کی حرمت سے بیگانگی نہیں برتا، کسی بھی گروہ میں شمولیت سے انکار کر دیتا ہے۔ جہد کی زندگی بسر کرتا ہے، زندگی بھر جہاد کرتا رہتا ہے۔

”چوہوں کی دوڑ“ جیتنے کے لئے ٹانگ استعمال کرنے کے باوجود بے تحفظ، ذلت کی ماری بھی ایک مخلوق ہوتی ہے جن کا کوئی والی وارث نہیں ہوتا۔ لیکن جن کے رات دن سے ٹی دی سکرین سیاہ سفید ہوتا ہے۔ جن کے ہوسے ٹی وی رنگین ہوتا ہے۔ جن کا مشاہدہ کبھی کبھار مطالبہ کرنے پر محض اشک شوئی کے لئے فضا بڑھا دیا جاتا ہے یا پھر ان کی خاموشی پر ترس کھا کر جن کی کوئی انشورنس نہیں۔ کوئی فریج بینی نش نہیں۔ کوئی گریڈ بچوٹی نہیں۔ اس مخلوق کو فحش کار کہا جاتا ہے۔ جن میں پرفارمنگ آرٹس کے تمام شعبوں سے متعلق لوگ اجرتی مزدور ہوتے ہیں۔ جو ٹی وی کا ایک ٹین دیانے سے بچھ جاتے ہیں۔ خیر اسے بھی ایک جملہ (بلکہ پیرا) معترضہ سمجھ کر درگزر کر دیجئے۔ آپ کو آم کھانا ہونے میں پیر گشتا نہیں ہوتے۔

ان تمام قباحتی عمویتوں کے باوجود پی ٹی وی نے ڈرامے کی صنف میں جو کمال کر دکھایا ہے۔ بمشال ہے۔ ڈرامے کے پروگرام سب زیادہ دیکھے جاتے ہیں اور سب زیادہ اسی پروگرام کو موضوع بحث بنایا جاتا ہے۔ ہماری فلم (بوجہ ابری طرح شکست سے دوچار ہے۔ لیکن ہندوستانی فلم اور دور درشن دانے ہمارے ٹی وی ڈرامے کے معترف ہیں۔ اس سے مادہ خود کہ ہمارا اداکار خاص طور پر آج کل ہلا

سر محض فلم، ٹی وی اور تھیٹر دیکھ دیکھ کر تربیت اور تہذیب خود کرتا ہے۔ اور ہمارا ڈرامہ نگار کچھ پڑھ بڑھاکر کچھ دیکھ دکھا کر اپنے اور اپنے جیسے دوسروں کے تجربات سے ڈرامہ نگاری کے فن کو سیکھنے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ مانا کہ ادارے ٹیلنٹ پیدا نہیں کر سکتے۔ لیکن ٹیلنٹ کو شناخت کر کے اس کی تربیت، تنظیم اور تہذیب ضرور کرتے ہیں۔ ہمارے ہاں ڈرامے کے لئے ایسا کوئی بندوبست نہیں۔ فن موسیقی سے متعلق فنکاروں کی خوش قسمتی (فن موسیقی کے لئے قائم کئے گئے یونیورسٹی، آرٹس کونسلوں میں نیم دلی اور غیر بنجیدگی سے باقاعدہ چلنے والے شعبوں سے تعلق نظر) کہ ایسے باقاعدہ ادارے نہ ہونے کے باوجود ان کا فن اپنے گھرانوں میں پنپنے کی سعی کرتا ہے۔ سینہ بے سینہ چلتا ہے اور عطائیت کی صورت میں اچھے استادوں کی نگرانی میں اس کے باوجود بوجہ موسیقی (خاص طور پر کلاسیکی موسیقی) آخری دموں پر نظر آتی ہے۔ ایک عرصے سے ہمارے ہاں اداکاری ایک ایسا فن سمجھا جاتا ہے جس کے لئے کسی قسم کی ٹریننگ کی ضرورت نہیں۔ بس شوق ہی کافی سمجھ لیا جاتا ہے۔ ہر کام کو مناسب طور پر کرنے کے لئے اس کا طریقہ سیکھنا پڑتا ہے۔ استاد کی مار کے بغیر چھوٹا سائیکل ٹوب کو چکر نہیں لگا سکتا۔ دیگر فنون کی بات چھوڑیے۔ اداکاری ہی ایک ایسا کام جان پڑتا ہے جسے کرنے کے لئے محض فلم، ٹی وی، سٹیج کا تماشائی ہونا اور اداکاری کا شوق پالنا ہی ضروری ہے۔ اس پر آجئے کا جھوٹ سچ مستزاد، بس ہو گئے ایکٹر۔ اب ایسا شوق رکھنے والا کہے بھی کیا۔ اکثر کو پرائمری تک تعلیم نصیب نہیں ہوتی۔ اور پھر بہت بڑے کا کوئی ذریعہ نہیں کہ برخوردار تمہارا شوق بسر و چشم تم میں اس کام کے لئے صلاحیت نہیں ہے یا ہے۔

تعلیمی اداروں کی تاریخ میں ایک زمانہ تھا۔ جب سٹوڈنٹس میں اداکاری کے جوہر شناخت کر کے اسے پنپنے کا موقع دیا جاتا تھا۔ لاہور میں گورنمنٹ کالج ڈرامٹک کلب کا سالانہ کھیل ایک تقریب ہوتا تھا۔ ایف سی کالج، حتیٰ کہ کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج ایسے پرفیشنل تعلیمی ادارے پر بھی ایک ایسا دور آیا جہاں باقاعدہ کھیل سٹیج کئے جاتے تھے۔ ڈاکٹر صادق، پروفیسر مندر میر

پروفیسر محی الدین اثر، پروفیسر عبدالقیوم (جو جو)، اور پروفیسر این کے بسواس ایسے پڑھے لکھے اور تجربہ کار استادوں کی زیر نگرانی ڈرامے کا فن لاہور میں عروج پر تھا۔ تعلیمی اداروں سے باہر ریفیج پیر اور سید امتیاز علی تاج ان ہی عظیم استادوں اور ان کے طلباء کی رفاقت میں انحراف آباد کر رہے تھے۔ پھر تھیٹر گروپ تھے۔ جو کمال احمد صغوی، محسن شیرازی، ضیاء محی الدین، فرخنگا عزیز اور مہر نگار مسرور ایسے روشن خیال ہدایت کاروں، فنکاروں کی قیادت میں ڈرامے کے فروغ کے لئے انتھک محنت کر رہے تھے۔ کراچی میں انگریزی ڈرامہ گروپوں کے علاوہ خواجہ معین الدین اور ان کے رفقاء پاکستانی تھیٹر کی داغ بیل ڈال رہے تھے۔ ایشادرا در راولپنڈی کے اعلیٰ کالجوں میں بھی ایسی ہی ایکٹیوٹی جاری تھیں۔ پھر ریڈیو نے جہاں ڈرامے کی ریڈیائی شکل اپنے عروج پر تھی۔ تب سیکھنے والے سیکھنے کی جستجو میں رہتے تھے اور سکھانے والے بھی بخیل نہیں تھے۔ آج کے قریباً تمام منجھے ہوئے پختہ اداکار ہی رہیروں کے مرحوم منت ہیں۔ ٹی وی ڈراموں میں آج بھی اداکاری کا بہتر معیار ان ہی اداکاروں کے باعث قائم ہے۔ جن کی آواز ریڈیو مائیکروفون سے ڈھل کر نسلی تو ادا کے ذریعے تاثرات کے اظہار تھیٹر میں منتقل ہوئے۔ ان دونوں خصوصیات کو متوازن انداز میں ٹی وی کے تقاضوں کے مطابق ڈھالا گیا تو میڈیم اور اداکاری بہت جلد ایک دوسرے کے ساتھ شناسائی ہو گئی۔ سونے پر سہاگہ پی ٹی وی کی بنیاد رکھنے والے اسلم اظہر، فضل کمال، شام حسین اور ذکا دہانی تھے۔ جو ریڈیو اور سٹیج میں ایک عرصہ گزارنے کے بعد ٹی وی کے لئے باقاعدہ تربیت حاصل کر چکے تھے۔ پھر آغا ناصر، محمد شام حسین اور بعد میں کنور آفتاب احمد ان کے ساتھ آئے اور ٹی وی ڈرامے کے لئے مزید قوت بن کر ابھرے۔ کراچی کے علی احمد نے اداکاری کی باقاعدہ تربیت گاہ کی کمی کو شدت سے محسوس کیا اور "ناٹک" کی بنیاد ڈالی (اب تو فتنہ کس حال میں ہے مجھے کچھ خبر نہیں) پھر لاہور میں پی ٹی وی نے یونائیٹڈ پیئرز کے ساتھ اس شرط پر بیچ ڈیل PACKAGE DEAL کی کہ یہ گروپ نئے اداکاروں کو متعارف کرائے گا۔ ایک سال کے عرصہ میں کہانی کی تلاش اور لوک کہانی کے سلسلہ میں ڈاکٹر

خالد سعید بٹ اور فاروق ضمیر نے سات سو سے اد پر انٹر ویو کئے۔ روجی بانو، وردانہ بٹ، سلیم ناصر، اور بریل الزماں سے لے کر نجمہ محبوب تک دجنہیں یونائیٹڈ پبلیشرز سے اس کے منجر، اداکار ایوب خان نے متعارف کرایا تھا۔ اور ثروت عتیق سے لے کر ولد پر ویز بھی ایسے ٹیلنٹ کو جلادی۔ اسی طرح محسن شیرازی، کمال احمد رضوی اور شعبہ ہاشمی بھی اپنے کھیلوں پر دیگر اموں کے خود ذمہ دار تھے۔ ہدایت کار تھے۔ اور ان کے پروگراموں کی تازگی اور اعلیٰ معیار کی ذمہ داری بلا واسطہ ان ہی پر عائد ہوتی تھی۔ یہ سب اندرون اور بیرون ملک سے حاصل کئے تجربات کے باوصف اپنی ذمہ داری کیے یقیناً اہل تھے۔ یہ لوگ ٹی وی پر ڈیو سروس کے ساتھ مل کر کام کرتے تھے۔ اور کسی کے لئے یہ گھانٹے کا سودا نہیں تھا۔ سیکھنے سکھانے کا عمل دوطرفہ طور پر ہوتا تھا۔ کہیں کسی کی انا کا مسئلہ پیدا نہیں ہوا تھا۔ ریہرسل کے لئے وقت کی پابندی سے لے کر کھیل کے اختتام تک ایک خاص قسم کا نظم و ضبط جو اداکار کی تربیت کا لازمی جزو تھا۔ اور ہر جوان لوگوں کو ان کے استادوں نے ودیعت کیا تھا، پوری طرح نافذ العمل تھا۔ اسی زمانے کے آس پاس پی ٹی وی نے راد پینڈی میں پروڈیو سروس کی ٹیکنیکل ٹریننگ کے علاوہ ڈرامے کے فنی پہلوؤں پر روشنی ڈالی جاتی تھی۔ اس زمانے میں بائو گرام اس وقت ہوا جب ڈرامے کے فل برائیٹ سکالر، ہدایت کار و اداکار نعیم طاہر اس ادارے کا سربراہ تھا۔ پھر بوجہ یہ ادارہ ختم کر دیا۔ اب پھر شہید ہے کہ بہت وسیع پیمانے پر ایسے ہی ادارے کے قیام کی تیار کی جا رہی ہے۔

اس ساری ایکٹیوٹی کے باوجود چونکہ کوئی ٹھوس بنیاد نہیں تھی۔ اس لئے بوجہ ان رسائل کے اختتام رجن کا اختتام ہو گیا یا کہہ دیا، کے باعث اداکاری کے حوالے سے ایسا خلا پیدا ہوا جو پورا نہیں ہو سکا۔ ہم نے ضیاء محی الدین ایسے تربیت یافتہ اور تجربہ کار فنکار سے بھی استفادہ نہ کیا۔ جس کا پروڈیو سٹنٹ مشالی تھا۔ جس کا کام پیشہ دارانہ تربیت، ہمارت، لگن سے رقم تھا لیکن ضیاء غالباً جوہوں کی دھڑ میں مس فٹ سالکا۔ اس لئے ہم نے اس سے اور اس نے ہم سے

بیچھا چھڑانے میں عافیت سمجھی۔

تو صورتِ حال یہ ہے کہ اکثر آرٹس کو نسل مارکہ ادارے اداکاری کے باقاعدہ فن کی شکل دینے میں صرف ناکام ہی نہیں بلکہ سطحی ہستے قسم کے مزاحیہ کھیل اور ان ہی قسم کی اداکاری کی نہ صرف سرپرستی کرتے ہیں بلکہ بچتے بھی ہیں۔ کبھی کبھی دیرونی کامک کی وساطت سے اس عقیدہ ہونے والی تھٹر درکشاپیں مجھ جیسوں کے لئے اور بھی دل گرفتگی کا باعث ہوتی ہیں۔ اداکاری کے شوقین تھٹروں کے دھکے کھاتے اداکار بن جاتے ہیں۔ یاپی آر اور واقفیت کی بنا پر ٹی وی کے لوگوں کی اپنی مجبوریاں ہوتی ہیں۔ سکرپٹ اڈیٹر کام کا اتنا دباؤ ہوتا ہے کہ وہ ٹی وی کے مخصوص تقاضوں کے مطابق نہ تو نوآموز کی اصلاح کر سکتا ہے اور نہ ہی مشورہ دے سکتا ہے۔ پروڈیوسر بھی وقت کا قیدی ہوتا ہے کہ وہ نوآموز کو اداکاری کا درس دے سکتا ہے نہ اس کے اسرار و رموز پر مکمل طور پر روشنی ڈال سکتا ہے۔ اب بے چارہ محمد نثار حسین کہاں تک اور کہاں سے فردوس جمال کو ڈھونڈ کر لائے دلیسے ٹی وی ادارے کا یہ کام بھی نہیں۔

لہذا آج کا اداکار اکثر بے ہمار ہوتا ہے۔ محسوس یوں ہوتا ہے کہ اس کا بنیادی مقصد سکرپٹ حاصل کر کے پروڈیوسر کو ناک چنے چھوٹنا ہے۔ ریہرسل ادل تو کرتا ہی نہیں۔ اگر کرتا ہے تو دیر سے آتا ہے اور جلد چلا جاتا ہے۔ باتیں بہت کرتا ہے اور بحث بھی۔ مختلف مکاتیب فکر کا نام بھی بہت لیتا ہے۔ لیکن پوری طرح مکالمے یاد نہیں کرتا۔ ہو سکتا ہے آج کل یہ تمام ضروریات پوری کرنا کسر شان سمجھا جاتا ہو۔ یا پھر وی ٹی آر نے انہیں ہڈ حرام بنا دیا ہو۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بے چارہ پروڈیوسر ڈرامے کو محض فریکوں کے حوالے سے سوچتا ہے۔ اس درجے سے ڈرامے کے کلی تاثر میں وہ وحدت و آہنگ پیدا نہیں ہوتا۔ جو ایک اچھے کھیل کا خاصا ہوتا ہے۔ کیونکہ ریہرسل اور ساتھی اداکاروں کے ساتھ بے ساختہ تعلق قائم نہیں ہو پاتا۔ اداکار یا تو ریپورس ہونے کی خواہش میں، بے جا میلو ڈرامائی ہو جاتا ہے۔ یعنی اور ایکٹ کرتا ہے اور یا پھر اپنے علم کے حوالے سے انڈر ایکٹ کرتا ہے۔ لگتا ہے ایکٹ کرنے میں کسی کو دلچسپی

نہیں۔ یوں بھی عام دماغی انسان فلمی رجحانات اب ٹی وی ڈرامے پر اتنے در آئے ہیں کہ الجھن ہونے لگتی ہے شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ پروڈیوسر ڈائریکٹر ٹی وی کے چھوٹے سکرین کو فلم کے بڑے سکرین تک پہنچنے کے لیے مہینوں کا پیڈ بنانا چاہتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایسے فلمی رجحانات کو اپنانے میں پائلرز ہونے کی وجہ سے مضمر ہو۔ ہمیں بڑوں نے سمجھایا تھا کہ اداکاری اور نقالی میں ذرا فرق ہوتا ہے۔ اداکاری کے لئے کردار کے تجزیے اور سوچ بوجھ کی جو ضرورت ہوتی ہے۔ سائیکس کے یہاں ناول میں اتر کے جو کچھ دکھنا، سہنا اور محسوس کرنا پڑتا ہے اور پھر جس طرح اس احساس کو ایک خاص آہنگ میں دوبارہ تخلیق کرنا پڑتا ہے۔ اب بہت سے اداکاروں کے لئے اس کی اذیت ریاضت کی انت بے بھی آشنائی ضروری نہیں رہی۔ اب تو راتوں رات سٹار پن کی دھن ہے یا ان پستی اور انفرادی پرومکشن کی انتہا۔ بے صلاحیت پروڈیوسر کی بات تو جانے دیجئے۔ باصلاحیت پروڈیوسر بھی ان حالات میں جو کچھ پیش کر پاتا ہے۔ اسے عنیت جانا چاہیئے۔ چلنے تربیتی ادارے جب ہوں گے دیکھا جائے گا۔ لیکن تعلیم یافتہ سوچ بوجھ والے لڑکیاں لڑکے ٹی وی کی طرف رجوع کیوں نہیں کرتے؟ اس سمجھتا ہوں اداکاری کے میدان میں انحراف کا ذمہ دار ہمارا معاشرہ بھی ہے جو اپنے لادجوں، خواب، گاہوں میں ٹی وی سکرین پر اداکاروں، موسیقاروں، گلوکاروں کی اجازت تو دیتا ہے، ناک چڑھا کر دیا تا کر ان پر رائے زنی بھی کرتا ہے۔ محفوظ بھی بہت ہوتا ہے اور حتی الوسع ہتکار کو بھی کرتا ہے۔ لیکن دل میں اس پیشے کو ذریعہ عزت نہیں سمجھتا کہ اپنے لڑکے لڑکیوں کو ادھر رجوع کرنے کی اجازت دے کہ اشرافیہ کے لئے ہمیشہ بالآخر میراثیوں، کنجروں کا پیشہ ہے۔ خیر اس میں بُرا ماننے کی بات نہیں۔ ہمارا قومی کردار اب مختلف قسم کی منافستوں کے سوائے کے تشکیل پا چکا ہے اور حرام و حلال کی باریکیوں، کٹھنوں میں مبتلا ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ ٹی وی کے ارباب بہت دکشا اس سارے مسئلے، اس ساری بحث کے الگ تھلگ ہیں۔ غفلت میں کہ تھوڑے سے بہت جانتے ہیں کہ کون تنازعوں کا سردار مول لے۔

ان تمام قباحتوں، خامیوں اور رکاوٹوں کے باوجود ہمارے ٹی وی ڈرامے کا معیار عمومی طور پر

قابل فخر ہے۔ اگر وہ تمام وسائل میسر آجائیں جو ترقی یافتہ ممالک کا ٹیلنٹ اپنے استعمال میں لا کر تاب ناک بنا ہے تو اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ہمارا اداکار کہہ دار نگاری کی تہذیب کس عمق سے کرتا ہے۔ اداکاری مزید کتنی موثر ہو سکتی ہے اور اداکاری کا عمومی معیار عروج پر کہاں تک پہنچ سکتا ہے۔

ڈرامہ چاہے سٹیج کا ہو یا ٹی وی کا (یا فلم کا) مکمل اشتراک عمل کا متقاضی ہوتا ہے۔ پھر بھی میرے نزدیک بنیادی حیثیت سکرپٹ کی ہے جس پر کھیل کی عمارت تعمیر ہوتی ہے۔ پروڈسر کتنا ہی ذہین کیوں نہ ہو، کیمرہ مین کتنے ہی ماہر کیوں نہ ہوں، صوتی اثرات، روشنی اور ریکارڈنگ وغیرہ سمیت سارا ٹیکنیکل سٹاف کتنا ہی تربیت یافتہ کیوں نہ ہو، اداکار کتنا ہی منجھا ہوا کیوں نہ ہو، اگر سکرپٹ میں جان نہیں، یعنی اگر بنیادی کمزور ہے تو خوبصورت عمارت بھی اختتام تک پہنچ کر یا پہلے ہی دھڑام سے نیچے آگرتی ہے۔

شروع شروع میں میں ٹی وی کے لئے کھیل لکھنا نہیں آتا تھا کہ کوئی تجربہ نہیں تھا۔ ریڈیو کی سنی اور سٹیج کی بصری تکنیک کے حوالے سے منتقل کر دیتے تھے۔ معافی چاہتا ہوں، چند ایک کو چھوڑ کر ٹی وی ڈرامہ نگاری اب بھی اپنے ابتدائی دنوں سے زیادہ مختلف نہیں۔ بہت کم ڈرامہ نگاروں نے (کہ بیشتر ان میں سے بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں) اپنے یاد دوسروں کے تجربے سے سیکھا ہے۔ اکثر کھیل ٹیلی پے نہیں ہوتے۔ ٹی وی کی اپنی ضروریات کے حوالے سے خام ہوتا ہے۔ کھیلوں کی کثیر تعداد میں محدودے چند ایسے ہوتے ہیں۔ جو تجزیاتی مطالعے اور غور و فکر کے مستحق ہوتے ہیں۔ کیونکہ باقیوں میں تجزیے اور مزاح کے لئے کچھ ہوتا ہی نہیں۔ ہمارا معاشرہ مختلف حوالوں سے سماجی اور ثقافتی تضادات کا شکار ہے۔ اکثریت جس قسم کے کھیل دیکھنا چاہتی ہے ضروری نہیں کہ وہ اچھا یا بہترین ڈرامہ بھی ہو۔ ہمارا تھیٹر اور فلم گواہ ہیں اس لئے ٹی وی میں جو پروڈیوسر اسٹریٹیکٹر، پاپولر سے بے نیاز ہو کر سنجیدگی سے کام کرنا چاہتے ہیں۔ وہ بھی اکثر جمالیاتی اور زاویہ نظر کے حوالوں سے ان معاشرتی تضادات کا شکار ہو کر اکثر مناسب نتائج سامنے

نہیں لاسکتے۔ جس سے لوگوں اور ان کے مسائل کے بارے میں برجستگی اور سطحی پن کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔ چنانچہ نہایت سادہ اور عامیہ نتائج سامنے آتے ہیں کیونکہ کردار اور ان کے مسائل اپنی گہیرتا اور پیچیدگیوں سے متبرّا ہوتے ہیں۔ ڈرامے کے لئے ناظرین کی اشتہار کو پورا کرنے کیلئے تقریباً ہر ٹی وی سٹیشن سے کئی کئی کھیل اور سیریل دکھائے جاتے ہیں کوئی رجائیت پسند بھی ان میں سے کتنوں کے بارے میں کہہ سکتا ہے کہ ان کی کوئی بھی حیثیت ہے۔ پانچ فیصد دس فیصد؟ بس اتنا ہی ہماری سنجیدہ توجہ کا مستحق ہوتا ہے؟ یوں ٹی وی کھیل کا ایک پاپولر نقشہ سامنے آتا ہے۔ تفریح، تفریح اور تفریح اور کم و بیش زندگی کی اس طور پر دکھائی جو ناظرین کی واقعات دیکھنے اور جذباتی طور پر اس میں ملوث ہونے کی خواہش کو پورا کرتا ہو۔ یہ رویہ انجام دے کر جنم دیتا ہے۔ اسی لئے مجھے کھیلوں سیریلوں کی یکسانیت پر حیرت ہوتی ہے۔ انڈسٹری کے کام کا انداز کچھ ایسا ہی ہوتا ہے۔ لیکن تخلیق کا یہ انداز یہ طریق کار نہیں ہوتا۔ ہو سکتا ہے یہ محض انجناد کی پالیسی بنانے والوں اور دیکھنے والوں، دونوں کو سٹوٹ کرتا ہو۔ ہر کار کے اپنے اداروں کے حوالوں سے اپنے مقاصد ہوتے ہیں۔ اور دیکھنے والوں کے اپنے مقاصد۔ تو پھر ٹی وی ڈرامے کے مقصد کا کیا ہوا؟ پالیسی بنانے والوں کا مقصد تو واضح ہوتا ہے کہ حکومتی موقف کو تحفظ دیا جائے۔ اس کی تردید کی جائے اور ناظرین کی اکثریت کو ناظرین کے رویوں کے مطابق زیادہ سے زیادہ خوش رکھا جائے۔ محفوظ کیا جائے۔ تاکہ سنجیدہ موضوعات اور مسائل پر غور کرنے کے اذیت سے بچے رہیں۔ اور ناظرین کا مقصد؟ بیچارے سارا دن تو زندگی کے عذاب میں مبتلا رہتے ہیں۔ اپنی اپنی خواہشوں کی تکمیل میں ناکامیوں پر فرسٹرڈ ہوتے رہتے ہیں۔ (وغیرہ وغیرہ) اور اگر ٹی وی پر بھی ایسی ہی باتیں ہوں تو لذت ہے زندگی پر واقعی ٹی وی دکھانے والے اور دیکھنے والے دونوں عقلمند ہیں۔ احمق تو مجھ جیسے ہیں جو تخلیقی کھیل کرنا، دیکھنا چاہتے ہیں جو باطنی زندگی کے ساتھ اس کے ظاہری خول سے زیادہ متعلق ہوں زندگی کی محض دکھائی کی بجائے تفسیر ہوں نہ کہ رپوتا۔ لہذا جب ٹی وی ڈرامے کی تخلیقی بیان کے طور پر نہیں لیا جاتا تو پریشان نہیں ہونا چاہیے۔

بقول اسلم اظہریہ ایک بیک میڈیم ہے اور اس پر صرف بیک ریسٹرا اور HAM ایکس ای بھوتے پھلتے ہیں۔ یعنی صفیر میر اور سرمد صہبائی کے لئے گنجائش مشکل ہے۔ اسی لئے تصنیف کی سطح پر بیان کی غیر موجودی سے پیدا خلا کو بولوا کرنے کے لئے پروڈکشن کے اعلیٰ معیار پر زور دیا جاتا ہے۔ عمومی طور پر ڈرامہ نویس کا معیار کچھلے چند برسوں سے پستی کی جانب ہے لیکن پروڈکشن کا معیار عروج پر۔

یعنی لوگوں کے نزدیک ٹی وی بنیادی طور پر مکمل بھری میڈیم ہے۔ آواز کے ساتھ محض تصویر کشی نہیں۔ ٹی وی کی انفرادیت بھری خلا کو پُر کرنے میں مضمر ہے۔ روایتی سیٹوں کے سامنے اداکاری سے نہیں بلکہ ٹی وی تکنیک ان بھری شعبوں پر مشتمل ہو جو اس مقصد کے لئے خاص طور پر گھڑے جائیں اور مکالمہ اگر نہ ہی ہو تو بہتر ہے ورنہ کم سے کم میرے نزدیک یہ انتہا پسندی ہے اور اس میں خطرہ یہ ہوتا ہے کہ ایسی تکنیکیں میڈیم کے اعصاب پر سوار ہو جاتی ہیں۔ اور اگر مکالمہ نہ ہی ہو تو بہتر ہے کہ اسکانات بڑھ جاتے ہیں۔ یعنی کچھ کہنے کے لئے کچھ نہیں کہا جا رہا ہے۔ ریڈیو محض سمعی قوت پر انحصار کرتا ہے اور خاموش فلم بھری ہوتی ہے۔ ٹی وی سمعی اور بھری دونوں قوتوں کا متوازن حصہ دار ہے۔ اور پھر سمعی قوت تو لفظ کی ترسیل کا وسیلہ ہے۔ مدت ہوئی افسانے نے تصویر کے ذریعے ایک دوسرے تک اپنے خیالات پہنچائے۔ پھر اس طریقے کو اپنے خیالات کی پیچیدگی کے اظہار میں لکاؤٹ کے باعث ترک کر دیا۔ اگرچہ تصویر کشی کے فن کو نہیں ترک کیا۔ پھر بھی وہ انسان کے بارے میں کوئی تفصیلی کہانی بیان کرنے کی غرض سے مصوّر نہیں بنا۔ ہمارے سامنے ہر بنیادی سوال اور تعریف سراٹھایا کرتے ہیں۔ میرے لئے کھیل فلم کار کے ذہن میں کسی بھی قسم کے تسلسل کے ساتھ ابھرتے واقعات IMAGES کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جن میں انسان کم و بیش زندگی کے عکس میں چلتے پھرتے ہیں۔ اس مقصد کے حوالے سے کہ زندگی کے بارے میں انسان انسانوں کے رویے اور زندگی اور انسانوں کے رویے اور زندگی کے بارے میں ان کے خالق ڈرامہ نگار کے موقف زاویہ نظر کو بیان کیا جاسکے۔ صرن بھری تاثرات IMAGES انسان کے

باہمی رشتوں کو مکمل طور پر دریافت یا بیان نہیں کر سکتے۔ ایک خاص احساس پیدا کرنے کے لئے
 عینی جذبے کو بیان کرنے کے لئے طنز یہ نکتہ پروری کے لئے پیچیدہ وابستگیوں کو کھنگالنے کے لئے۔
 لمحہ بھر کے لئے ذہن کے نہاں خانوں میں چھپی نیم عریاں یا دلوں کو عیاں کرنے کے لئے، بصری تاثرات
 الفاظ و مکالمہ کے ساتھ مل کر بے حد براثر ثابت ہو سکتا ہے۔ لفظ کے بغیر دلائل کے ذریعے
 خیال و اظہار مکمل تجزیہ غیر مکمل سطحی اور مبہم رہ جاتا ہے۔ انسان ڈرامے کا نام مواد ہے۔ اگر ڈرامہ
 کو سنجیدہ RELEVANCE چاہیے تو نفسیاتی سوجھ بوجھ اور شعری حسیّت کے تمام
 ”اوزاروں کو بروئے کار لا کر انسان کی پیچیدگی کو مکمل گہرائیوں تک جا کر کھنگالنا پڑے گا۔ اس کے
 صورت حال کو اس مخصوص معاشی، معاشرتی اور سیاسی سیاق و سباق میں سمجھنا پڑے گا جس میں
 وہ رہتا ہے۔ ٹیلی پے سمعی و بصری تاثرات کے متوازی استعمال کا حامل ہوتا ہے۔ مکالمہ محض کرداروں
 کے توسط سے پلاٹ کو آگے بڑھانے کا ذریعہ نہیں۔ اور زندگی کو حقیقت کے قریب مکالموں کے
 استعمال سے جوں کا توں نقل کر کے اپنے آپ منکشف کرنے کا وسیلہ بھی نہیں بلکہ تخلیقی سوچ کی
 وضع اور پوٹیک ایجمنٹ کے لئے ایک اٹلیکٹوئل ڈھانچے کا کام بھی دیتا ہے اگستے POETIC
 DEVICE کے طور پر بصری تاثر کے استعمال یا تجزیاتی سوچ پر مبنی مکالمے سے خود مزہ نہیں
 ہونا چاہیے۔ زبان محض کرداروں کی گفتاری نقل تک محدود رہے گی۔ تو سطحی پن کا شکار ہو جائے گی
 اور اگر نشتر کے طور پر استعمال ہوگی تو اندرونی حقیقتوں کو آشکار کرنے میں معاون ثابت ہوگی۔ اکی
 لئے ایسے کھیل ناظرین کی مکمل توجہ چاہتے ہیں تاکہ ان سے کچھ حاصل ہو سکے۔ (لیکن ناظرین کو ظاہری
 چیزوں کا اتنا عادی بنا دیا گیا ہے کہ اب گہرائیوں میں اترتے ہوئے ان کا دم گھٹنے لگتا ہے، اس قسم کے
 کھیل پیش کرنے کے لئے پروڈیوسر پر لازم ہے کہ وہ انہیں سمجھے اور پھر ان کی تفسیر کرے۔ ہمارے
 ٹی وی میں اس لئے ۱۴ مارچ ۱۹۸۳ء شام پانچ بجے تک (تازہ ترین واردان میں ساحرہ کاظمی،
 نصرت شاہ اور کہنہ مشقوں میں نثار حسین، یاد حیات اور شہزاد خلیل ایسے پروڈیوسر کام کر رہے ہیں۔
 جو تصورات و تخیلات سے سیراب ہیں۔ جو ٹی وی کی ایکٹرائٹ DEVICES کو اس طرح

بروئے کار لا سکتے ہیں کہ ڈرامہ نگار کا مقصد کھل کر سامنے آ جائے۔ بد قسمتی سے "سن حیث الادارہ ٹیلیوژن" بوجہ لٹریچر میعار سے خود کو بے بہرہ نہیں رکھتا بلکہ اسے ناپسند بھی کرتا ہے۔ اسی لئے اوپر تلے ایسے ڈرامے سیریل ہوتے چلے جاتے ہیں۔ جن کی زندگی اس وقت سے زیادہ نہیں ہوتی۔ جس وقت کے دوران میں وہ دکھائے جاتے ہیں۔ مختصر ڈرامہ نگار کا کام دراصل یہ ہوتا ہے کہ وہ انسان کے بارے میں ہم تک اپنی بصیرت منتقل کرے۔ خصوصیت کا مشاہدہ کرے۔ اور اسے عموماً یہی ڈھال دے۔

نئی باریکیاں اس وقت بے سنی ہو جاتی ہیں۔ جب ہاتھ بے کام ہوں اور پیٹ خالی، چند ایک جراثیم ڈرامہ نگاروں نے ہمارے ٹی وی کے اس مہم کو توڑا ہے کہ کوئی ٹی وی کے لئے صرف باقاعدہ کہانی والے ڈرامے کی فارم ہی مناسب ہے اور یہ کہ عمیق سوچ کے اظہار کے لئے چھوٹے سکرین پر گنجائش نہیں۔ ٹی وی کے اندر اور باہر کے دانشوروں سے پوچھنا چاہیے کہ اس طریق کار کے علاوہ انسان اور اس کی دنیا کو اور کن طریقوں سے منکشف کیا جاسکتا ہے۔ البتہ ایسے کھیل عام پروڈیوسر اور ایکٹر کے لئے چیلنج ضرور بن جاتے ہیں۔ ناظرین کے ہاتھ میں ٹیکل دے کر پاپور ڈرامے سیریل ضرور کیجیے۔ لیکن اپنی ٹیم کے بارہویں کھلاڑیوں کو بھی وقتاً فوقتاً موقع دیتے رہیے کہ وہ آپ کی دانش کے صدقے ناظرین کے ذوق کی تہذیب بھی کرتے ہیں۔ اور ان کی سوچ، سوجھ بوجھ کی سطح کو زنگ لگنے سے تھوڑا بہت بچانے کی کوشش کرتے رہا کریں۔ ٹی وی میڈیم کے محدود وسائل یا پالیسی کی پابندیاں میرا مسئلہ نہیں۔ ٹی وی ہر رائج الوقت سرکار کی پالیسیوں کا پابند ہوتا ہے اور اس کے وسائل بھی ہمیشہ محدود ہوتے ہیں۔ اگر آپ مکمل طور پر راندہ درگاہ نہیں تو ان محدود وسائل اور پابندیوں کو اپنی موافقت میں استعمال کرنا آپ کا کام ہے۔ بات کہنے کا ڈھنگ، سلیقہ آنا چاہیے۔ اس سے بھی زیادہ بہتر یہ کہ بات نہ کہہ کر بھی بات کہنے کا سلیقہ ہونا چاہیے۔ لیکن بعض اوقات "اوپر سے" بچکانہ ہدایات واقعی پریشانی باعث بنتی ہیں، بنتی تھیں اور بنتی رہیں گی دہو سکتا ہے یہ ہدایات ٹی وی والے مختلف پریشر گروپوں کے باعث جاری کرتے ہوں، مثلاً ٹی وی پر شرکی تو توں کو مصروف رکھنا دکانے کے سلسلے میں ٹی وی والے بڑے حساس ہیں۔ لیکن اب اس کا کیا کیا جائے کہ اگر خیر کے

بارے میں کھیل لکھنا ہے تو شر کو دکھائے بغیر ممکن نہیں۔ ڈرامہ تو خیر و شر کی قوتوں کے تصادم ہی سے بنے گا۔ ڈرامائی کرائسٹس، تحارب یا تصادم کے بغیر ممکن نہیں کہ کائنات کے کائناتی جد لیاتی اصول کے منافی ہے۔ اور پھر کسی کردار یا جملے کو اس کے سیاق و سباق سے الگ کر کے نہیں نہیں دیکھنا چاہیئے۔ (جیسا کہ اکثر ہوتا ہے) ورنہ مت جاؤ نماز کے قریب جب تم نشے کی حالت میں ہو؟ ایسے جملے کو آدھا کر کے سچائی یا جھوٹ متصور کر لینا حماقت ہے۔ اس کے باوجود وقتاً فوقتاً اچھے کھیل دیکھنے کو مل جائے ہیں تو یہ لکھنے والے کے اپنے ضدی پن کے باعث ہمارے ٹی وی کی بہت بڑی کامیابی ہے۔

مجھے افسوس ہے کہ ٹی وی ڈرامے کے سلسلے میں سنجیدہ تنقید کا کافی فقدان نظر آتا ہے۔ اگرچہ ٹی وی ڈرامہ اپنے عہد شباب میں قدم رکھ چکا ہے (اٹھارہ سال) لیکن محسوس ہوتا ہے، کہ ٹی وی ڈرامے کی سنجیدہ تنقید ابھی CONCEPTION کے مراحل میں ہی ہے۔ چند ایک انگریزی روزناموں کے ہفتہ وار ایڈیشنوں یا ہفت روزوں کے علاوہ دوسرے اخبارات و رسائل (جو بدیم خود ذرائع ابلاغ پر تنقید کا سب سے بڑا وسیلہ ہیں) میں ٹھوس تجزیاتی بنیادوں پر تنقید نظر نہیں آتی۔ محض ذاتی پسند یا ناپسند (جسے تبصرے کا نام دیا جاتا ہے) سطحی یا تجزیاتی مطالعہ اور یا پھر مختلف جذباتی حوالوں سے بے بنیاد آراء۔

دراصل کچھ گتائیوں سے کہ ہمارا معاشرہ ردِ برہنہ زدورہ بنج ہوتا جا رہا ہے اور فراضی نام کو نہیں رہی۔ متعصب سماج کا یہ خاصا ہوتا ہے کہ خود تنقیدی تو کیا، لوگ اپنے آپ پر سنسنا تک نہیں جانتے۔ صرف دوسروں پر سنسنا پسند کرتے ہیں۔ برائی کو ظاہر کرنے سے پوری قوم کی شرافت کو دھچکا پہنچتا ہے۔ قوم کا اخلاق بگڑنے کا احتمال ہوتا ہے۔ سنجیدہ کھیل دیکھ کر برہنہ اور ناقابلِ فہم ہونے کا رونا رو دیا جاتا ہے۔ قدرت برداشت اتنی ہے کہ ذرا بھی اختلافی صورت میں نہ صرف ملک و ملت خطرے میں پڑ جاتے ہیں بلکہ مذہب بھی۔ مذہبی بلیک میلنگ کی اتہا تو یہ ہے کہ اپنی منافقتوں کا پردہ چاک ہوتا دیکھ کر ٹی وی کے اربابِ پست و کشاد سے چلا چلا کر پوچھتے

ہیں۔ "ٹی وی کا کعبہ کس طرف ہے؟" جو معاشرہ اپنے بارے میں صرف سب اچھا دیکھنے سننے کا عادی ہو جائے اور اپنی صورت کو بہترین ایک آپ کے بغیر آئینے میں دیکھنے سے انکار کر دے تو اس معاشرے کا ایسا رویہ، ایسے معاشرے کے اندر کسی ہلک بھلک بیماری کی علامت ہوا کرتا ہے۔ اور بنجیدہ نقاد اس سے کبھی غافل نہیں ہوتا۔ وہ اپنی بنجیدہ، تجزیاتی، عمیق تنقید سے ڈرامہ نگار کے علاوہ عام ناظرین اور ٹی وی کے ارباب بست و کشاد کو بھی اپنی بصیرت سے سیراب کرتا ہے۔ ایک زمانے میں اس نوع کی تنقید کی داغ بیل "زینو" نے ڈالی تھی۔ غالباً ہر شے کو سطحی طور پر دیکھنے، جانچنے اور بغیر سوچے بغیر سمجھے کچھ کہہ دینے کی عادت نے یہ بیل منڈھنے نہیں پڑھنے دی۔ پھر بھی کبھی کبھار پاکستان ٹائمز، مسلم اور ڈان ایسے اخبار بنجیدہ تنقید کی چمک دکھا جاتے ہیں۔

ارسطو عیار اور جبر کی بو طیتا

ایک عرصے سے احباب، یعنی دشمن، ایسے تعانوں ہی کے باعث دشمن، احباب کہلاتے ہیں۔ مجھ سے تعاننا کر رہے ہیں کہ میں نے فنون لطیفہ کے ہر اس شعبہ پر جس میں عملی طور پر طوٹ ہوں اپنے گراں قدر خیالات کا اظہار کیا ہے جو اس فن کی ترویج و ترقی میں کافی مدد معادن ثابت ہوئے ہیں۔ لیکن ڈرامہ، تھیٹر، بھی جو میرا ادھر ہنا بچھونا سمجھا جاتا ہے، کیوں ابھی تک اس سلسلے میں میری توجہ سے محروم ہے۔ واقعی، ایک عرصے سے میری بھی سمجھ میں نہیں آ رہا میں چپ کیوں ہوں، احباب میری چپ کو مصلحت کوئی پر محمول کہیں نہ کریں، مجھے اس کی پروا نہیں، لیکن یہ سوچ کر اب غامض فرسائی پر مجبور ہوں کہ میری چپ کو مصلحت کوئی تصور کرنے والے کہیں اسے الٹی موٹی والی نیم رضا ہی نہ سمجھنے لگیں۔ اس کی مجھے پروا ہے، کیونکہ مجھے ڈرامے، تھیٹر کی یہ صورت حال قبول نہیں۔

ہمارے ہاں ڈرامے کی صورت حال راسخ، ٹی وی اور فلم بھی عمومی طور پر فارسیکل حد تک مضحکہ خیز رہی ہے۔ اچھے فاکس کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کی منہج خیزی، سنجیدگی سے سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے۔

میں نے کہیں کہا تھا کہ معاشرہ وہی فن قبول کرتا ہے جس کا وہ مستحق ہوتا ہے، اسے ہی وہ پروان چڑھاتا ہے۔ ڈرامے کے سلسلے میں یہ بات اور بھی صادق آتی ہے۔ اسی لئے معاشرہ اور اس کے پروردہ "نقاد" ہر وقت ایسی تخلیقات (زندہ یا مردہ ڈرامہ نگار کی تخلیقات) کو عظیم ثابت کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں، اکثر ڈرامہ نگار کبھی پر مکھی مارنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں اور اگر طبیعت (میری طرح؟) ذرا بغاوت کی طرف مائل ہو، ڈرامے کی کلاسیکی ہیئت کو بروہی میں درہم برہم

کر کے، ترقی یافتہ ممالک کی پیش کشوں سے مستعار GIMMICKERY ڈال کر چند باغیاں
 جسے، ایک آدھ ایسی ہی پچوٹن (جو ان کی ادھ پکی علمیت اور نیم پختہ شعور کے انتشار نیم پختہ شعور
 کی دلیل ہوتی ہے)، استعمال کر کے اپنی سرکشی کو انقلاب سے موسوم کرنے کے بعد سنگھاسن پر جا
 بیٹھتے ہیں اور وہیں وفات پا جاتے ہیں۔ اگر آپ بھی ذرا اور غور سے دیکھیں تو ہر زندہ یا مردہ
 ڈرامہ نگار (طبع زاد، مانوڈ، ترجمہ، سر قلم کے کم از کم پیر مٹی کے بنے نظر آئیں گے۔ یوں معلوم ہوتا
 ہے کہ بزرگوں میں محدود سے چند جو واقعی قابلیت رکھتے تھے۔ اور انہیں اپنے میدان کا خاصا علم بھی
 تھا۔ انہوں نے بھی اس قابلیت اور علم سے پورا پورا انصاف نہیں کیا۔ کرافٹ کے حوالے سے تو ان
 کی تحریریں بے حد فام دکھائی دیتی ہیں۔ نئے ڈرامہ نگاروں کا تو کہنا ہی کیا۔ سنا فوے فیصد جاہل ہیں
 بغیر راحت کاظمی ڈرامہ نگار ان سے جھوٹی تک نہیں۔ باقی ایک فیصد کی سمجھ میں نہیں آ رہا کیا کریا
 کو نظر جائیں اس لئے بسا اوقات چپ رہتے ہیں۔

در اصل ہماری ملکیتِ خداداد میں صلاحیت ماشاء اللہ اتنی ہے کہ ہم بغیر سیکھے بغیر تربیت
 ہی کے سب کچھ کر لیتے ہیں۔ اسی لئے ہم خاص طور پر ڈرامے دینی شیج ڈراما سکین ہیں،
 اداکاری، ہدایت کاری وغیرہ وغیرہ کے لئے تربیتی اداروں میں کوئی ایسا نہیں رکھتے۔ کیا ادارہ
 ٹیلنٹ پیدا کر سکتے ہیں، لا حول و لا قوہ۔ یہ خداداد ہوتا ہے۔ کیا ٹیلنٹ کی شناخت ضروری نہیں
 ہوتی؟ اونٹوں، ٹیلنٹ ہو تو ایک نہ ایک دن ظاہر ہو جاتا ہے۔ اور کیا کسی خداداد صلاحیت کی
 تربیت ضروری نہیں ہوتی؟ بالکل نہیں۔ تعلیم و تربیت سے نظم و ضبط پیدا ہو جاتا ہے۔ کام ٹوٹنگ
 سلیقے سے کرنا آ جاتا ہے۔ کنفیوژن دور ہو جاتا ہے۔ شعور بیدار ہو جاتا ہے۔ نتیجہ؟
 بعض مہتیاں خطرے میں آ جاتی ہیں اور ہم کہ بے حد حساس اور ہمیشہ سے خطرات میں گھبری قوم
 ہیں، ایسی شریکند میاشی کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اسی لئے ہم محض اپنی خداداد صلاحیتوں کے بل
 بوتے پر ہی دیشیج، فلم، ٹی وی پر شاہکار پر شاہکار پیش کئے چلے جاتے ہیں۔ جنہیں ناظرین
 ڈرامے کے طور پر قبول کر لیتے ہیں۔ چلیے ٹھیک سے کہ ان کے سامنے تصور بر کا ہی ایک رخ

ہوتا ہے۔ لیکن ایسا رخ جس کے بارے میں ہم زور دینے کا واقع ہوئے ہیں یعنی قوم کا اخلاق سنوارا جا رہا ہے یا بگاڑا جا رہا ہے؟ کہیں ملک کی سلامتی کو تو خطرہ لاحق نہیں ہو گیا، یا مذہب کو خطرے میں نہیں آ گیا؟ اخلاقیات پر اتنا زور دینے کے باوجود ہم نے یہ کبھی نہیں سوچا کہ آخر ان اندیشوں کا سبب کیا ہے؟ سٹیج، فلم، ٹی وی ڈراما اس سوال کو نظر انداز کرتا ہے۔ اسی دیکھنے سے ہم بھی غور انداز کرتے ہیں کہ کیا قومی آزادی، خود مختاری، ایک جہتی، آئیڈیل، شعور، انسانیت، ایک دوسرے کے ساتھ سلوک، انسانوں کی بین الاقوامی برادری میں کردار کسی بڑی اخلاقیات کا حصہ تو نہیں؟ سٹیج، فلم، ٹی وی ڈراما اس سیاق و سباق میں قوم کو سٹار رہا ہے یا جگمگا رہا ہے؟ قوم کا قومی شعور بچتا رہا ہے یا محض حکومتی شعور کو (جو حکومتوں کے ساتھ آتا جاتا رہتا ہے)؟

اس کے باوجود کہ معاشرے کے دانشور معاشرے میں بہتری، بہترین کے لئے تہمتیں چاہتے ہیں۔ باوجودیکہ ہم ان ایجنسیوں، اداروں کے خلاف ہوتے ہیں جو ان تبدیلیوں کی راہ میں رکاوٹ ڈالتے ہیں۔ ہم اپنی کم فہمی کے باعث ان ہی ایجنسیوں، اداروں کے آلہ کار بن جانے میں جو حکومتی ترویج و ترقی کے پراپیگنڈے کے ساتھ ساتھ معاشرتی رویوں میں STATUS QUO بھی

چاہا کرتی ہیں۔ لہذا اکثر دستر دہ تخلیقات (عامی طور پر ڈراما جنہیں ہم اپنی دانست میں معاشرے کی قلب مابیت کا وسیلہ سمجھتے ہیں۔ دراصل اپنی موردی خصوصیتوں کی بنیاد، شعور کی یا اکثر غیر شعوری طور پر، بھلے، بڑے، مناسب یا خام انداز میں ارسطو کی ساختیاتی نظام پر مبنی ہوتی ہے اور ہمارے لاشعور میں یہ نظام صدیوں سے اس طور سرایت کر چکا ہے کہ اس کو مکمل طور پر جلنے اور اس کے اثرات کو پہچاننے بغیر اس کے پچھپا چھڑانا ممکن نہیں۔ ریشیکپسٹر، بریخت، مسری اسلامی تھیٹر یا نظام مسکو متی طبیوں کے ہاتھوں میں ہے اطمینانی، خلیجان، برائلینگنگی، احتجاج اور پھر تشدد کے مریض عوام

یہ مضمون آگستو بوال کے مجموعے مظلوموں کا تھیٹر میں سے چند ایک اپنے مطلب کے مخاین کی تلخیص پر مبنی ہے۔

کے لئے بہترین مسکن دوا کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ بوآل، اس ارسطویٰ نظام کو جبر کا نظام کہتا ہے۔

ارسطو کے نزدیک شاعری اور سیاست دو بالکل مختلف ضابطے ہیں اور دونوں کا مطالعہ علیحدہ علیحدہ کرنا چاہیے۔ کیونکہ دونوں کے اپنے اپنے اصول اور قوانین ہیں اور دونوں ایک دوسرے سے مختلف اغراض و مقاصد کا حصول کرتے ہیں۔ (بوہلیقا یعنی دونوں قطعی طور پر خود مختار ہیں۔ ارسطویٰ بوہلیقا میں سامعین کو خوفزدہ کرنے کے لئے پہلا اور انتہائی طاقتور سیاسی شعری نظام وضع کرتا ہے تاکہ تماشا گاہوں کے بذاور "فیر قانونی رجحانات کا خاتمہ کیا جاسکے۔

فن کے بارے میں ارسطو کا کہنا ہے کہ فن نیچر کی نقالی ہے۔ عام طور پر لفظ نقل یا نقالی کو کسی کی کامل و مستم کاپی کے طور پر لیا جاتا ہے۔ اس طور سے فن واقعی نیچر کی نقالی ہے اور نیچر کا مطلب وہ سب کچھ ہے جو خلق کیا گیا ہے، معرض وجود میں ہے۔ لہذا فن تمام خلق کی گئی اشیاء کی ہو ہو نقل ہے۔ ٹھہرے گا۔

لیکن ارسطو کی مراد اس نوع کی نقل سے نہیں۔ اثر دہیتر عالموں نے اس کے استعمال کئے لفظ

MIMESIS کی تفسیر غلط کی ہے۔ ارسطو کے ہاں نقل (مطابق اصل یعنی

RECREATION کا مطلب تخلیق نو کے زیادہ قریب ہے اور یہ کہ نیچر مکمل طور پر خلق کی گئی اشیاء پر مشتمل نہیں بلکہ تخلیقی جوہری بذات خود بھی کچھ ہے۔ چنانچہ جب ارسطو یہ کہتا ہے کہ فن زندگی کی نقل چس کرتا ہے تو دراصل اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ فن خلق شدہ اشیاء کے تخلیقی جوہر کو دوبارہ تخلیق کرتا ہے۔ نقل نہیں کرتا مختلف فلسفوں نے دنیا کو مختلف (اور متضاد) پیرایوں میں بیان کیا ہے۔ ان میں سے ہر ایک کے نظریات کا جائزہ لینا فلسفے کی تاریخ بیان کرنے کے مترادف ہوگا۔ اس سلسلے میں صرف ارسطو کے استاد کرم افلاطون کا ذکر کرنا ضروری ہے۔

افلاطون نے سقراط کے خیالات (براٹھے LOGOS) کو استعمال کرتے ہوئے اس کے بھی دو ہاتھ بڑھ کر کہا تھا۔

۱ — خیال/تخیل IDEA ہمارے اندر وجدانی بصارت INTUITIVE

VISION کے باعث پیدا ہوتا ہے اور چونکہ یہ وجدانی ہے اس لئے مخلص ہے۔
درحقیقت معدوم حواس سے کوئی بھی تکون، کامل نہیں ہے۔ صرف تخیل ہوتا ہے جو ہم
ایسی تکون کے بارے میں رکھتے ہیں۔ (یہ یا وہ تکون نہیں بلکہ عمومی طور پر تکون) وہ تخیل
کامل ہوتا ہے۔ وہ لوگ جو عشق کرتے ہیں ہمیشہ ادھور طور پر عشق کے عمل کو مشکل کرتے
ہیں۔ یعنی عشق کا صرف تخیل ہی کامل ہے۔ تمام تخیلات کامل ہوتے ہیں اور حقیقت کی تمام
نگہریٹ صورتیں ادھوری ہوتی ہیں۔

۲ — تخیل، حواس خمسہ کے دائرے میں آنے والی دنیا میں موجود اشیاء کا جو ہر ہوتے
ہیں تخیل غیر فانی ہوتا ہے۔ اس پر حرکت، تغیر اور وقت کا قطعی کوئی اثر نہیں ہوتا۔

۳ — علم کا مقصد وجدیات کے ذریعے سے ہماری اپنی بالیدگی ہے۔ یعنی ایک دوسرے
پر منطبق، غیر منطبق تخیلات کی کھینچا تانی کے ذریعے سے، تخیلات کے اثبات اور انہی تخیلات
کی مکمل نفی کے ذریعے سے کہ جو دیگر تخیلات ہوتے ہیں۔ معدوم، حقیقی دنیا سے دائمی تخیلات
کی بلندیوں تک یہی اُڑان، علم ہے۔

لیکن ارسطو، اپنے استاد پلاٹو کی کورڈ کرتا ہے یعنی :-

۱ — افلاطون نے ان موجودات BEINGS کو محض ضرب دے کر کثیر التعداد بنایا
ہے جو پارمینیدیز کے نزدیک اکائی ہیں۔ افلاطون کے لئے یہ اس لئے محدود ہیں کہ تخیلات
لا محدود ہیں۔

۲ — MATAXIS یعنی ایک دنیا کی دوسری دنیا میں شرکت، ناقابلِ فہم ہے۔ پس تو

یہ ہے کہ کامل تخیلات کی دنیا کو حقیقی اشیاء کی ادھوری دنیا سے کیا سروکار؟ کیا ایک دنیا
سے دوسری دنیا کی جانب کوئی رجحان ہے؟ اگر ہے تو یہ مراجعت کیسے ہوتی ہے۔

اگر یہ ارسطو، افلاطون کے فکری نظام کو مسترد کرتا ہے۔ لیکن وہ چند نئے تصورات

کو متعارف کر کے اس فکری نظام کو اپنے حق میں استعمال بھی کرتا ہے۔ وجود SUBSTANCE
 ”مادے اور ہیئت کی ناقابلِ تحلیل وحدت ہے“ مادہ وہ ہے جو وجود رکھتا ہے۔ ایسے ”مادہ“
 وہ لفظ ہیں جو اسے بناتے ہیں۔ جیسے بت کا مادہ سنگ مرمر ہوتا ہے۔ ہیئت ان صفات کا کل ہے
 جنہیں ہم کسی سے مختص کرتے ہیں۔ اس صورت کے علاوہ ہم اس شے کو بیان نہیں کر سکتے۔ ہر شے ہی
 ہے، جو وہ ہوتی ہے۔ کیونکہ اس کا مادہ وہ ہیئت قبول کرتا ہے جو اسے معنی اور تصور دیتا ہے۔ یوں
 ارسطو، افلاطون طرزِ فکر کو وہ قوت دیتا ہے جو اس میں نہیں تھی۔ اس طرح تخیلات کی دنیا، حقیقت
 کی دنیا کے شانہ بشانہ نہیں رہتی، بلکہ تخیلات (ہیئت) مادے کے متحرک قواعد بن جاتے ہیں۔
 اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ارسطو کے نزدیک حقیقت اگرچہ کاملیت کی طرف مائل ہوتی ہے لیکن
 تخیل کی نقالی (کاربن کاپی) نہیں ہوتی۔ اس کے اندر فی نفسہ وہ قوتِ حرکت ہوتی ہے جو اسے اس
 کاملیت تک پہنچا دیتی ہے۔ یعنی انسان مجموعی طور پر ایک کامل کہے، ایک کامل ریاست کی تشکیل کی
 جانب رجوع کرتا ہے۔ درخت ایک کامل درخت بننے کی طرف رجوع کرتا ہے اور اسی طرح عشق
 کامل، افلاطونی عشق بننے کی جانب رجوع کرتا ہے۔ ارسطو کے لئے مادہ خالصتاً ایک مکان
 POTENTIAL ہے اور ہیئت خالصتاً عمل ENACTMENT OF POTENTIAL کا نام دیتا ہے یعنی خالص مادے کا خالص
 عمل ہیئت کی جانب مقرر۔ یعنی ارسطو کے ہاں فی نفسہ اشیاء اپنے اوصاف کے باعث (اپنی حرکت قوت
 اپنے مکان کے عمل کے باعث) کاملیت کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ یہ دو دنیاؤں الگ الگ نہیں اس
 لئے MATAXIS کا کوئی مسئلہ نہیں۔ کاملیت کی دنیا مٹھنی ہوتی ہے، ایک ایسی حرکت کی
 جو مادے کو اپنی آخری ہیئت میں ڈھالتی ہے۔

تو نقالی کا مطلب ارسطو کے ہاں کیا ہوا؟ اشیاء کی اس باطنی حرکت کی تشکیل نو، جو انہیں
 کاملیت تک پہنچاتی ہے۔ اس کے نزدیک نیچر فی نفسہ یہ حرکت تھی نہ کہ پہلے سے موجود مکمل اور نظر
 آنے والی اشیاء۔ اس حوالے سے ارسطو فی نقالی کا مطلب

حقیقت کی عکاسی قطعاً نہیں — اس لئے ارسطو کہہ سکتا تھا کہ فنکار (اداکار) پر لازم ہے کہ انسانوں کی یوں نقالی کرے کہ جیسے انہیں ہونا چاہیے نہ جیسے وہ ہیں۔

۲ — اگر تمام اشیاء میں فی نفسہ کمالیت کی طرف جانے کی خاصیت ہے اور اگر کمالیت ہی ہر شے کا مقدر ہے رزکہ برتری یا فضیلت (تو پھر سائنس اور آرٹ کا مقصد کیا ہوا؟

ارسطو کے قول کے مطابق نیچر کمالیت کی طرف رجحان کرتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ یہ ہمیشہ کمالیت کو حاصل کرے ہی لے۔ جسم ندرستی کی جانب مائل ہوتا ہے لیکن یہ بیمار بھی ہو سکتا ہے۔ انسان اجتماعی طور پر ایک کامل ریاست کو قائم کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے، جنگیں پھر بھی ہو جاتی ہیں۔ لیکن بعض اوقات نیچر ناکام بھی ہو جاتی ہے اور یہیں سے سائنس اور فن کا مقصد شروع ہوتا ہے۔ سائنس اور فن اشیاء کے تخلیقی اصول کی تخلیق نوے نیچر کی وہاں تصحیح کرتے ہیں جہاں یہ ناکام ہو جاتی ہے۔ مثلاً جسم، بارش، طوفان اور دھوپ وغیرہ کے سامنے مزاحمت یا مدافعت کا میلان رکھتا ہے۔ لیکن درحقیقت یہ مدافعت کافی نہیں ہوتی۔ کیونکہ جسم کی جلد اتنی استطاعت نہیں رکھتی۔ لہذا ہم بنائی کافن ایجاد کرتے ہیں اور جلد کے تحفظ کے لئے کپڑا تیار کرتے ہیں۔ فن تعمیر عمارتیں اور پل تعمیر کرتا ہے۔ تاکہ دریا وغیرہ پار کرنے جا سکیں، عمارتوں میں پناہ حاصل کی جا سکے۔ طبی سائنس، بیمار جسم کے لئے دوا تیار کرتی ہے۔ اسی طرح سیاست کار جہان بھی ان خامیوں کو درست کرنے کی طرف ہوتا ہے جو انسان میں موجود ہوتی ہیں۔

تو سائنس اور فن کا مقصد یہ ٹھہرا کہ نیچر کے اپنی ہی ایما پر نیچر کی خامیوں کو دور کیا جائے۔ سائنس اور فن ایک دوسرے سے لا تعلق نہیں رہ سکتے بلکہ اپنی اپنی ایکٹیوٹی کے مطابق باہمی تعلق قائم رکھتے ہیں، اور ایک طرح سے اپنے میدانِ عمل کے حوالے سے اعلیٰ اور ادنیٰ مقدار کے حامل بھی ہوتے ہیں۔ اور اسی اہمیت کے مطابق ترتیب دیئے جاتے ہیں۔ ادنیٰ فنون بھی اعلیٰ فنون کی طرح فن ہی کا ایک حصہ ہوتے ہیں۔ پھر وہ فن جو اپنے بطون میں ہر قسم کی فنی چابکدستی، کاریگری،

تصور و تخیل وغیرہ رکھتا ہے۔ ہر انسان کے ساتھ سرکار رکھتا ہے، اس ہر عمل سے متعلق ہے جو انسان کرتا ہے / انسان کے لئے کیا جاتا ہے — اس مطلق العنان ملکہ فن کا نام ہے — سیاست۔ المیہ، انسانی اعمال کی نقالی کرتا ہے۔ انسانی عمل محض انسانی ایکٹیوٹی نہیں ہوتا۔ ارسطو کے لئے انسانی روح، عقلی اور غیر عقلی میں منقسم ہے۔ غیر عقلی روح چند کام سرانجام دے سکتی ہے۔ یعنی کھانا پینا، چلنا بیٹھنا یا ہر وہ طبعی حرکت کرنا جو فی نفسہ طبعی حرکت سے زیادہ اہمیت کی حامل ہو۔ اور المیہ کا مقصد خالصتاً ان انسانی اعمال کی نقالی کرنا ہے جو سراسر عقلی روح ہی متعین کر سکتی ہے۔ انسان کی عقلی روح کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ استعداد : FACULTY

۲۔ جذبات : PASSIONS

۳۔ عادات : HABITS

استعداد وہ سب کچھ ہے جو انسان کرنے کے قابل ہوتا ہے — نہ کرے تو ادباً ہے، انسان اگر محبت نہ بھی کرے تو بھی اس کا اہل تو ہے۔ اگر نفرت نہیں کرتا تو نفرت کر تو سکتا ہے۔ استعداد خالصتاً ایک امکان POTENTIALITY ہے۔ اور عقلی روح کا جزو لاینفک ہے۔

اگرچہ روح کے پاس ہر نوع کی استعداد ہے لیکن اس میں سے چند ہی نمود پاتی ہیں۔ یہ نمونہ جذبات ہیں۔ جذبہ محض ایک امکان ہی نہیں بلکہ ایک کنکریٹ حقیقت ہے۔ جب ایک مرتبہ محبت کا اظہار ہو جاتا ہے تو محبت جذبہ بن جاتی ہے۔ جہاں تک محبت امکان کی حد تک رہتی ہے، ایک استعداد ہی ہوتی ہے۔ جذبہ استعداد کی عملی صورت ہے۔ یعنی ایسی استعداد جو کنکریٹ حقیقت بن چکی ہے۔

سب ہی اعمال، المیہ کا مواد دہیا نہیں کرتے۔ اگر ایک شخص ایک مخصوص لمحے میں کسی ایک جذبے کا اظہار کرتا ہے تو ممکن ہے وہ اظہار / عمل، المیہ کا مواد (مادہ) نہ ہو۔ یہ ضروری ہے کہ

جذبے کا تسلسل ہو۔ یعنی بار بار دہرائے تو عادت بن جائے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ایسے انسان کے صرف اُن اعمال کی نقالی کرتا ہے جو اس کی عقلی روح کی عادات کے باعث رونما ہوتے ہوں۔ حیوانی عمل ایسے سے خارج ہے اور وہ جذبے اور استعداد بھی جنہوں نے عادات کی صورت اختیار نہیں کی۔

جذبہ یا عادت کو کیا نتائج برآمد کرنے کے لئے سرگرم کیا جاتا ہے؟ انسان کا مقصد کیا ہے؟ اگرچہ انسان کے ہر عضو کا ایک مقصد ہے لیکن اپنی کلیت میں انسان کا مقصد کیا ہے؟ ارسطو کا جواب ہے کہ انسان کے تمام اعمال کا مقصد نیکی ہے۔ نیکی یا اچھائی کا یہ تصور مجرد نہیں بلکہ کنکریٹ نیکی جس کا اظہار مختلف انداز میں تمام سائنسوں اور فنون میں ہوتا ہے۔ جو اپنے مخصوص کام سرانجام دیتے ہیں۔ لہذا ہر ایک انسانی عمل کی تکمیل اسی عمل تک محدود ہوتی ہے۔ لیکن تمام اعمال اپنی کلیت میں ایک مقصد رکھتے ہیں۔ انسان کے لئے افضل ترین اچھائی رینکی اور انسان کے لئے افضل ترین نیکی کیا ہے؟ خوشی / مسرت۔ مسرت کیا ہے اور اس کے حصول کے لئے کون سے اعمال اختیار کئے جاتے ہیں؟ ارسطو کے لئے مسرت کی تین اقسام ہیں۔

۱۔ جو مادی اشیاء سے حاصل ہوتی ہے

۲۔ جو عزت و شہرت سے حاصل ہوتی ہے

۳۔ جو خیر سے حاصل ہوتی ہے

پہلی قسم حیوانیت کے قریب ہوتی ہے۔ اس لئے ایسے کے لئے قابل اعتنا نہیں۔ دوسری قسم کی مسرت کے لئے انسان خیر کے حوالے سے عمل کرتا ہے لیکن اس کی شناخت کا انحصار دوسرے پر ہے۔ کیونکہ یہ فی نفسہ خیر کے ردیے میں موجود نہیں ہوتی۔ درحقیقت یہ دوسروں ہی کے حوالے سے شناخت ہو سکتا ہے۔ یعنی مسرت کے حصول کے لئے انسان کو دوسروں کی توفیق و رکار ہوتی ہے۔ مسرت کی آخری قسم سب سے افضل ہے کیونکہ یہ صرف انسان کے لئے ہے جو خیر کا عمل کرتا ہے اور بس۔ — دوسرے چاہے اسے مانیں یا نہ مانیں۔ یہ عقلی روح کا خیر کے

لئے ، جہد ہوتا ہے ۔

تو بالآخر اسطو کے خواہے سے بات یہ بنی کہ المیہ عقلی روح کے اعمال کی نقالی کر تلبے بندے جو عادات میں ڈھل گئے — اس انسان کے جذبے جو مسرت کی تلاش میں ہے — یعنی صالح چلن (خیر کا رویہ) — اب دیکھنا یہ ہے کہ اسطو کے لئے خیر کیا ہے ،

خیر کا رویہ کسی بھی دی گئی صورت حال میں رویے کی دو انتہاؤں کے قریب بھی نہیں پھٹتا۔ خیر ، انتہائی رویے میں مفقود ہوتی ہے ۔ فاقہ کمرے والا اور زیادہ کھانے والا ، دونوں ہی اپنے صحت کو نقصان پہنچاتے ہیں ۔ یہ کوئی خیر کا رویہ نہیں ۔ جسمانی ورزش کی نفی اور کثرت دونوں ہی جسم کے لئے نقصان دہ ہیں ۔ اخلاقی خیر پر بھی یہی صادق ہے ۔ اینٹی گنی میں کمریوں صرف ریاست کے لئے خیر سوچتا ہے ۔ جبکہ اینٹی گنی صرف اپنے کنبے کے لئے خیر سوچتی ہے اور اپنے غدار بھائی کے لاش کو دفن کرنا چاہتی ہے ۔ دونوں ہی کا رویہ خیر کا رویہ نہیں ۔ کیونکہ دونوں ہی کا کردار انتہا پسند ہے ۔ خیر کی تلاش ان دونوں انتہاؤں کے درمیان ہی میں کہیں کرنی چاہیئے ۔ یہ بالکل وسطی رویہ بھی نہیں کر سپاہی کی جرأت اور بے خوفی ، بزدلی کی نسبت بے احتیاطی کے زیادہ قریب ہوتی ہے ۔ خیر ہم میں قدرتی طور پر موجود نہیں ہوتا اور اسے سیکھنا ضروری ہوتا ہے ۔ نچر کی اشیاء میں انسان کے مانند عادات اختیار کرنے کی صلاحیت نہیں ہوتی ۔ پتھر اوپر کی جانب نہیں گر سکتا ۔ اور آگ کے شعلے کا رخ نیچے کی جانب نہیں ہو سکتا ۔ لیکن ہم بطور انسان ان عادات کی پرورش کر سکتے ہیں جو ہمیں خیر کا چلن دے سکتی ہیں ۔

تو اسطو کے مطابق نچر ہمیں استعداد دیتی ہے اور ہمارے پاس وہ قوت موجود ہے جو انہیں اعمال (جذبات) اور عادات میں ڈھال دے ۔ وہ جو عقل کا استعمال کرتا ہے عاقل بن جاتا ہے ۔ وہ جو انصاف کرتا ہے منصف بن جاتا ہے اور معیار کو اس دقت خیر کا حصول ہوتا ہے جب وہ تعمیرات کرتا ہے — عادات ، نہ کہ استعداد ۔ عادات نہ کہ عارضی جذبے ۔

اسطو کے خیال کے مطابق یہ عادات بچپن ہی سے ڈال دینی چاہئیں اور کوئی نوجوان اس

وقت تک سیاست میں حصہ لینے کا اہل نہیں قرار دیا جاسکتا جب تک وہ اپنے بزرگوں سے
 خیر کی عادات نہیں سیکھ لیتا۔ بزرگ یعنی وہ قانون ساز جو شہریوں کی خیر کی عادات کی تعلیم
 تربیت کرتے ہیں۔ ثابت یہ ہوا کہ شر ایک انتہائی رویہ ہے اور خیر کا خاصا یہ ہے کہ دو انتہاؤں
 کے بین بین رویہ ہوتا ہے۔ لیکن اگر کوئی موجود رویے کے بارے میں جاننا چاہے کہ خیر کا رویہ
 ہے یا شر کا تو اس کو چند ضروری شرائط پوری کرنا ہوں گی۔ — یعنی رضامندی، خود مختاری
 علم اور تسلسل۔ یہ تمام اصطلاحیں وضاحت طلب ہیں۔

دیکھا آپ نے؟ کہ ایسے کی تعریف جو آغاز میں دیکھنے پر کتنی سادہ نظر آتی تھی، کتنی پیچیدہ
 ہوتی جا رہی ہے؟ (۱)

یہ ہو سکتا ہے کہ کسی کا عمل مکمل طور پر خیر کا ہو پھر بھی اسے نیک نہ سمجھا جائے۔ یہ بھی ممکن
 کہ وہ مکمل طور پر شر سے کام لے اور بد نہ مانا جائے۔ ہر دو اعمال کو قبول کرنے کے لئے چند
 شرائط ہیں۔

۱ — رضامندی، اس میں اتفاقی حادثات شامل نہیں۔ یعنی انسان عمل کرنے کا فیصلہ خود

کرتے۔ اگر انسان کے عمل کو اس کی رضا متعین نہیں کرتی تو وہ نیک ہے نہ بد۔

۲ — خود مختاری، اس میں بیرونی دباؤ کو منہا کر دیا گیا ہے۔ اگر کوئی شخص اس لئے

برائی کرتا ہے کہ یہ برائی اس کی کینٹی پر پستول رکھ کر کرائی گئی ہے تو ایسا شخص بد نہیں ہے۔

خیر، آزادی عمل میں ہے۔ مثلاً ایک عورت اپنے عاشق کو بے وفائی کے باعث قتل

کرتے۔ اس دلیل سے کہ وہ جذبات کے اندھے پن سے مجبور تھی، بے گناہ ہے۔

یعنی اسے اپنے جرم پر اختیار نہ تھا۔ منصف اسے قائلہ ٹھہرائے گا۔ جذبات کسی بھی انسان

کا لوٹ انگ ہوتے ہیں، اس کی روح کا حصہ ہوتے ہیں اور چونکہ اس میں کوئی بیرونی

عوامل شامل نہیں اور اندرونی محرکات ہی کے باعث قائلہ نے اپنا عمل اختیار کیا۔ اس

لئے مجرم ٹھہرے گی۔

۳۔ — علم: علم لاعلمی کے برعکس ہے۔ عمل کرنے والے کے سامنے انتخاب موجود ہوتا ہے جس کی شرائط وہ جانتا ہے۔ ایک عدالت میں نشے میں دھت ایک مجرم نے صفائی پیش کی کہ جب شراب کی بد مستی کے باعث اس نے قتل کیا تو وہ نہیں جانتا تھا کہ کیا کر رہا ہے۔ چنانچہ وہ اپنے عمل کے بارے میں لاعلم ہے۔ مصنف نے اس کی یہ دلیل یہ کہہ کر رد کر دی کہ شراب پینے سے پہلے اسے مکمل علم تھا کہ یہ اسے دنیا و مافیہا سے بے خبر کر سکتی ہے۔ لہذا اس نے یہ جانتے ہوئے ہی اپنے آپ کو ایسی حالت کے حوالے کیا جس میں اس نے اپنے حواس کھو دیئے۔ اور اسے علم نہ رہا کہ وہ کیا کر رہا ہے۔

خیر کی اس شرط کے حوالے سے ادھیلو اور ایدی پس ایسے کردار محل نظر ہیں۔ ان دونوں کے ذریعے سے ہمیں علم کے وجود اور عدم وجود کے وسیلے سے بحثیں نظر آتی ہیں۔ میرے نزدیک ادھیلو کو حقیقت کا علم نہیں تھا۔ ایاگو، ادھیلو سے اس کی بیوی کی بے وفائی کے بارے میں جھوٹ بولتا ہے اور ادھیلو رتابت کے جذبے میں اندھا ہو کر اپنی بیوی (دیسدیمونا) کو قتل کر دیتا ہے لیکن ادھیلو کا المیہ اس سادہ سے قتل سے کہیں بڑا ہے۔ اس کی المیاتی خامی

TRAGIC FLAW دیسدیمونا کے قتل میں نہیں۔ قتل کرنا ادھیلو کی عادت نہیں۔ اس کی عادت تو حقیقتاً مسلسل زور اور بے سوچی براہِ احتیاطی ہے۔ ڈرامے میں کئی جگہ ادھیلو بتاتا ہے کہ وہ کس طرح اپنے دشمنوں پر ٹوٹ پڑا۔ نتائج سے بے پردا ہو کر کس انداز سے اس نے یہ عمل اختیار کیا۔ نتائج سے بے پردائی اور بے انتہا تکبر ہی دراصل اس کی بد قسمتی کا باعث ہیں اور ادھیلو کو اپنی ان خصوصیات کا صرف علم ہی نہیں اس کا مکمل شعور ہے۔

ایدی پس کے بلے میں بھی یہی کہا جاسکتا ہے۔ ایدی پس کا HAMARTIA (ہمارشیا)

المیاتی خامی کیا ہے؟ اس کا المیہ یہ نہیں کہ اس نے اپنے والد کو قتل کیا اور اپنی والدہ سے شادی رچالی۔ ان اعمال / افعال کی اسے عادت نہیں ہے اور عادت خیر یا شر کے عمل / فعل کے لئے بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن ایدی پس اپنی زندگی کے تمام اہم لمحات میں غیر معمولی تکبر، ضد

اور خود پسندی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ (اور گفتگو میں اس کا ذکر بھی کرتا رہتا ہے) جو بالآخر اسے خود کو دیوتاؤں کے افضل سمجھنے پر منتج ہوتا ہے۔ تقدیریں (MOIROI) اسے ایسے انجام تک نہیں پہنچاتیں۔ بلکہ وہ خود مختار و اختیاری فیصلے کے باعث اپنے بد قسمت انجام تک پہنچتا ہے۔ قوتِ برداشت نہ ہونے کی وجہ سے وہ اس بوڑھے کو قتل کر دیتا ہے جو اس کا باپ ہے۔ (اس لئے کہ وہ بوڑھا ایک چوراہے میں اس کے ساتھ تعظیم کے ساتھ پیش نہیں آیا تھا) — اور جب ایدی پس، سفنکس کا معتمد حل کرتا ہے تو ایک بار سچر زیادہ اپنے تکبر کی وجہ سے تھیبیس کا تخت قبول کرتا ہے اور اس کی ملکہ کا ہاتھ بھی جو اس کی ماں کی عمر کی ہے، درحقیقت ماں ہی ہے۔ اس کے بارے میں اہامی قوتوں نے پیش گوئی کی تھی کہ وہ اپنے باپ کو قتل کرے گا اور اپنی ماں سے شادی کرے گا۔ تو کیا یہ احتیاط برتنا اس کے اختیار میں نہ تھا کہ اس پیش گوئی کے بعد وہ کسی بوڑھے کو قتل کرنے سے گریز کرتا اور کسی بڑی عمر کی عورت کے ساتھ (جو اس کی ماں کی عمر کے برابر تھی) شادی نہ کرتا؟ محض تکبر، بے تحشی، نارواداری اور نخوت کہ وہ خود کو دیوتاؤں کا بد مقابل سمجھتا تھا۔ — یہ ایدی پس کی خامیاں ہیں۔ اس کا شر ہیں۔ یا کوستا اور لائیس کو پہچاننے یا نہ پہچاننے کی حیثیت ثانی ہے۔

ہم ————— ثابت قدمی :- چونکہ خیر اور شر عادات ہیں اور محض جذبے نہیں ہیں اس لئے ضروری ہے کہ ان دونوں اعمال میں ثابت قدمی / تسلسل موجود ہو۔ یونانی المیوں کے ہر و ایک تسلسل ثابت قدمی سے اسی انداز میں مصروف بہ عمل رہتے ہیں۔ جب کردار کی امیاتی خامی اس کی بے ربطی پر مبنی ہوتی ہے تو ایسے کردار کو ایک ثابت قدم بے ربطی کا مارا کردار کہا جاسکتا ہے۔ اس سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ حادثات اور اتفاقی عوامل خیر اور شر کو بے خصوصیات میں شامل نہیں ہیں۔

اب ہم کی بحث سے میں بڑی آسانی سے نتیجہ نکال سکتا ہوں کہ ارسطو کے نزدیک وہ انسان، ایسے جن کی نقالی کرتا ہے خیر کی قوت رکھتے ہیں۔ یعنی جو اپنے اعمال اختیار کرنے میں

کلی طور پر رضا مندی، خود مختاری، علم اور ثابت قدمی سے معمور ہوتے ہیں۔ — اور جس راہ پر یہ کہ دار چلتے ہیں، مسرت کی راہ ہے۔

لیکن، کیا خیر ایک ہی ہے یا اس کے درجات ہوتے ہیں؟

ہر فن اور ہر سائنس کی اپنی ایک خیر ہوتی ہے کیونکہ ہر ایک کا مقصد ہوتا ہے لیکن یہ بھی تو سچ ہے کہ فنون اور سائنس ایک دوسرے پر انحصار کرتے ہیں اور ان میں سے بھی چند ایک دوسروں سے بہتر ہیں اور ایک دوسرے سے پیچیدہ بھی۔ تمام فنون اور سائنس سے زیادہ خود مختار سیاست کا فن اور سائنس ہے کیونکہ سیاست کے لئے کوئی شے اجنبی نہیں ہے۔ سیاست میدان اپنے مطالعے میں انسانوں کی کلیت کے کل رشتے اپنے اندر سیٹھے ہوئے ہے۔ لہذا انتہائی اچھائی کہ جس کے حصول کا مطلب انتہائی خیر کا حصول ہے — صرف سیاسی اچھائی ہے۔

یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ المیہ انسان کے ان اعمال کی نشانی کرتا ہے، جن کا مقصد راجحائی ہوتا ہے۔ ان اعمال کی نہیں جو چھوٹے چھوٹے اور کم اہمیت کے مقصود رکھتے ہیں۔ اور سب کے ارنج مقصود — — — سیاسی اچھائی اور سیاسی اچھائی؟ انصاف۔

ارسطو کا یہ قول کہ قبول کیا جاسکتا ہے کہ انصاف وہ ہے جو سب کے مساوی سلوک کرے۔ غیر مساوی سلوک نا انصافی ہے۔ کسی بھی تقسیم میں جو لوگ مساوی ہیں، انہیں ایک دوسرے کے مساوی حصہ ملنا چاہیئے۔ اور جو کسی بھی حوالے سے ان لوگوں کے مساوی نہیں ہیں، انہیں غیر مساوی حصہ ملے گا۔ ٹھیک۔ لیکن غیر مساوی پن کا معیار کیا ہے؟ کمتری کی نسبت سے غیر مساوی پن کون قبول کرے گا؟

ارسطو بذاتِ خود اس قانون کا مخالف تھا کہ آنکھ کے بدے آنکھ اور دانت کے بدے دانت ITALION LAW اس سلسلے میں اس کی دلیل یہ تھی کہ اگر لوگ مساوی نہیں تو ان کی آنکھیں اور دانت ایک دوسرے کے مساوی کیسے ہوں گے؟ یہ درست نہیں کہ ایک غلام کی آنکھ کو اس کے آقا کی آنکھ کے مساوی سمجھ لیا جائے کہ دونوں کی قدر مساوی نہیں۔ اسی طرح عورت کے

دانت کی قدر و قیمت مرد کے دانت سے کم ہے۔ ارسطو بظاہر نو بڑی دیانت سے مساوات کے اصول وضع کرتا ہے۔ وہ پوچھتا ہے آیا ہم تصوراتی مجرد قوانین سے آغاز کریں اور حقیقت کی جانب نیچے اتریں یا کنکریٹ حقیقت سے آغاز کر کے ان افضل قوانین کی طرف اوپر کو پرواز کریں؟ رومانویت سے کہیں ہٹ کر وہ جواب دیتا ہے کہ ہمیں یقیناً کنکریٹ حقیقت سے آغاز کرنا ہوگا۔ ہمیں حقیقی طور پر موجود غیر مساویات کا مطالعہ کر کے ان کی بنیاد پر اپنی مساوات (غیر مساویات) کے معیار وضع کرنا ہوں گے۔

تو ارسطو چاہتا ہے کہ پہلے ہی سے موجود غیر مساویات کو معنی بہ انصاف JUST قبول کر لیا جائے۔ کیونکہ اس کے نزدیک انصاف تو اس موجود حقیقت میں فی نفسہ پایا جاتا ہے۔ ارسطو پہلے سے موجود کسی غیر مساوی پن میں کسی تبدیلی کے امکان کا قائل نہیں۔ اسی لئے وہ فیصلہ صادر کرتا ہے کہ آقا اور غلام چونکہ پہلے سے معاشرے میں موجود ہیں وہیں مجرد اور ارفع اصولوں کو درخور اعتنا نہیں سمجھتا اس لئے یہ غیر مساوی پن کا پہلا معیار ہوگا۔ عورت کی نسبت مرد ہونا افضل ہے۔ یوں آزاد مرد سب سے افضل ہیں۔ ان کے بعد آزاد عورتیں پھر مرد غلام اور سب سے گھٹیا معیار لونڈیوں کا ہے۔

ایتھنی جمہوریہ یہ تھی جو آزادی کی ایک اعلیٰ ترین اقدار پر مبنی تھی۔ لیکن تمام معاشروں کی بنیاد ان اقدار پر وضع نہیں کی گئی تھی۔ مثلاً OLIGARCHIES کی غارت کی بنیاد سرمائے کی اعلیٰ ترین قدر تھی۔ جو زیادہ امیر تھا، زیادہ افضل تھا وغیرہم۔

اس ارسطویت سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مساوات عدل نہیں ہے۔ عدل و انصاف تو نسبت و تناسب ہے اور اس نسبت و تناسب کے معیار کسی شہر میں ناقد اس کا سیاسی نظام دیا کرتا ہے۔ — یعنی جمہوریت، آمریت وغیرہ۔ یہ عام و خاص کو اس معاشرتی غیر مساوی پن کے معیار سے قوانین کے ذریعے بے مطلع کیا جاتا ہے۔ اور قوانین کون بناتا ہے؟ ارسطو کے مطابق اگر کم تر لوگ (غریب، مساکین، غلام) قوانین بنائیں گے تو وہ کم تر درجے کے ہوں گے۔ چنانچہ بہترین

قوانین وہ لوگ بنائیں گے جو معاشرے میں بہترین ہیں۔ افضل میں یعنی آزاد مرد یعنی امراء —
 کسی شہر اعلیٰ کے قوانین کو اکٹھا کر کے منظم کر لیا جائے تو اسے آئین کہتے ہیں۔ لہذا آئین
 یاد ستور سیاسی اچھائی کا اظہار ہے۔ عدل و انصاف کا مکمل منظر۔

تو اب ارسطو کی اخلاقیات کے حوالے سے ارسطوئی ایسے کی تعریف یوں مکمل ہوئی کہ:
 ”المیرہ انسان کی عقلی روح کے اعمال و افعال کی نقالی کرتا ہے۔ یہ اعمال دراصل عادات
 میں ڈھلے اس کے جذبات ہوتے ہیں جو مسرت کی تلاش میں بالآخر اس کے خیر کے رویے پر منتج
 ہوتے ہیں۔ یہ خیر کا رویہ درانتہائی ردیوں کے بین بین ہوتا ہے۔ خیر کے رویے کا اعلیٰ ترین مقصود
 انصاف ہوتا ہے اور انصاف کا مکمل ترین اظہار آئین کرتا ہے۔“

اگر دریا کو کوزے میں بند کر دیں تو یوں نظر آئے گا: ”مسرت کا حصول صرف قوانین کی پابندی
 میں مضمر ہے“ ٹھیک۔ قانون سازوں اور ان کے طبقے کے لئے بالکل ٹھیک ہے۔ لیکن وہ بیچارے
 کیا کریں، کہ صراحتاً جو قوانین نہیں بناتے؛ یہ بے چارے تنگ آکر بنادت کر دیتے ہیں، کہ
 موجود حقیقت کے عطا کردہ غیر مساوی پن کے ان معیاروں کو رد کر دینے کے بعد اور کوئی
 چارہ نہیں رہتا۔ ”موجود حقیقت کی طرح ان معیاروں میں بھی ترامیم کی گنجائش ہوتی ہے۔
 اس لئے بعض اوقات جگ ناکہ زیر ہو جاتی ہے؟ (ارسطو)

دیکھنے میں آیا ہے کہ کوئی بھی آبادی یکساں طور پر مطمئن نہیں ہوتی۔ غیر مساوی پن کی زحمت
 کو تو کوئی نہیں اپنانا چاہتا۔ تو یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ اگر کوئی غیر مساوی پن سے غیر مطمئن ہے تو
 وہ اور اس جیسے سارے کم از کم غیر متحرک تو رہیں۔ بے عمل، انفعالی اور یہ مقصد جبر کے مختلف
 طریقوں (سیاست، افسر شاہی، روایت، رسم و رواج وغیرہ) کے ذریعے سے حاصل کیا جاتا ہے
 — اور یونانی ایسے کے ذریعے سے بھی۔

نہیں، جو کمنے کی بات نہیں (حالانکہ جب مجھے پہلی مرتبہ یہ احساس ہوا تو میں بھی چونک
 اٹھا تھا) بوٹیکا میں ارسطو نے جو طریق کار کا نظام وضع کیا ہے (ڈرامے کے وہ تمام صورتیں جو اسٹیج

ٹی وی اور فلم میں بھی، آج تک ہمارے سامنے آئی ہیں۔ عمومی ترکیبی عناصر کی کسی نہ کسی طور پر متعلقہ ہیں، محض جبر کا نظام نہیں ہے۔ بلکہ جمالیاتی عناصر بھی اس میں شمولیت اختیار کرتے نظر آتے ہیں۔ ان دوسرے عناصر کا تجزیہ بھی ہونا چاہیے۔ لیکن میرے لئے اس وقت جبر کے پہلو کو اہمیت ہے۔

اور جبر کا پہلو (ارسطوی / یونانی) المیے کی بنیاد کیوں ہے؟ سیدھا سا وہ جواب تو یہ ہے کہ ارسطو کے مطابق المیے کا بنیادی مقصد کتھارسس کے عمل کو جاری کرنا ہے۔
 بوہتیکائے مکڑیوں میں بٹے انداز نے، اس کے حصوں کے مابین ٹھوس ربط کو صرف مبہم ہی نہیں کیا۔ بلکہ اس کی کلیت میں اس کے حصوں کی درجہ بندی کو بھی گڈ بڈ کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ارسطو کی فکر میں بعض ان سطحی مشاہدات کو مرکزی اہمیت حاصل ہو گئی ہے جو غیر اہم ہیں۔ مثلاً جب ہم شیکسپیر یا قرون وسطیٰ کے تھیٹر کا مطالعہ کرتے ہیں تو بڑی آسانی سے محاکرہ دے دیتے ہیں کہ فلاں کھیل ارسطوی نہیں ہے۔ ذکر تین اکائیوں کے قانون کا پابند نہیں۔

ہیگل کا خیال ہے کہ ارسطو صرف وقت کے بارے میں پریشان ہے۔ اس کے مطابق کھیل کا اندرونی دورانیہ ایک دن سے زیادہ نہیں ہونا چاہیے۔ ارسطو مقام کی اکائی کا ذکر نہیں کرتا۔ (قانون لطیفہ کا فلسفہ)۔

میری سمجھ میں آج تک نہیں آیا کہ ارسطو کسے تین اکائیوں کے قانون کو اتنی اہمیت کیوں دی جاتی ہے، دی جاتی رہی ہے۔ یعنی اگر کسی کھیل میں آغاز و وسط و جمع چار پانچ و قوتوں اور کورس کے، اور انجام نہیں تو یہ ڈرامہ ہی نہیں کہ کم از کم ارسطوی ڈرامہ نہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ارسطو کی عیاری اسی میں ہے کہ اس نے اپنے اصل فکر کو اس قسم کے ساختیاتی نظام کے سپہ سالار میں ڈال دیا ہے۔ اس قسم کے غیر اہم پہلوؤں پر زور دینا یا وقت صرف کرنا تو اس عظیم یونانی فلسفی کو دور حاضر کے ان پروفیسرانہ ڈرامہ

رئاسی طور پر امریکی کے درمیان لاکھڑا کرنے کے مترادف ہے جو "تھیٹر کے مینو کے لئے باورچیوں کے زیادہ اہمیت رکھتے نہیں رکھتے۔ یہ" باورچی چند گنے چنے تماشائیوں کے مخصوص اثرات کا مطالعہ کرتے ہیں۔ باکس آفس کو دیکھتے ہیں اور ان سے نتائج اخذ کرتے ہیں کہ کامل ڈرامہ کن اصولوں کے مطابق لکھا جانا چاہیئے۔

ارسطو نے تو ایک مکمل نامیاتی بوطیقہ لکھی ہے۔ جو خاص طور پر شاعری اور امیر (ڈرامہ) میں اس کی سوچ کا کنکریٹ اور عملی طریق کار کی بنیاد فراہم کرتی ہے۔ یعنی نیچر بعض نتائج کی طرف مائل ہوتی ہے۔ جب وہ ان مقاصد کو پانے میں ناکام ہو جاتی ہے تو فن اور سائنس دخل انداز ہوتے ہیں۔ چونکہ انسان نیچر کا حصہ ہے اس لئے اس کے ذہن میں بھی چند مقاصد ہوتے ہیں۔ صحت، ریاست میں اچھی زندگی، مسرت، خیر، انصاف وغیرہ جب انسان اپنے مقاصد کو پانے میں ناکام ہو جاتا ہے تو ایسے کا فن دخل انداز ہو جاتا ہے۔ اور یہ دخل اندازی انسان کے اعمال کی دستی کے لئے ہوتی ہے اور کتھارسس میں نمود پاتی ہے؟

اپنے تمام مقداری اور خصوصیتوں کے پہلوؤں سمیت امیر کتھارسس کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ ایسے کی تمام اکائیوں کی ساخت اسی نظریے کے گرد مبنی گئی ہے اور یہی ارسطو کا مقصود ہے۔
دارسب سے متنازع بھی ۱۔

کتھارسس تطہیر ہے لیکن یہ تطہیر کس چیز کی کرتا ہے؟

راسین عقائد اور اخلاقی پہلوؤں پر زور دیتا ہے (فیڈرل)۔ لیکن ارسطو، امیر نگار کی شرکی قوت رکھنے والے کرداروں کی تصویر کشی کا مشورہ دیتا ہے۔ امیر ہیرد کو اپنی زندگی کے دوران میں تغیر کے کرب کو برداشت کرنا ہوگا۔ مسرت سے لے کر اذیت تک کے کرب کو اور اس تغیر اور تبدیلی کا باعث شرکی قوتیں نہیں ہونا چاہئیں۔ بلکہ امیر ہیرد کے اپنے کردار کی کوئی خامی ہونا چاہیئے۔ ربوطیقاً۔ باب ۱۳ اور یہ خامی تماشائیوں میں کسی قسم کی مغالطہ یا نفرت کا احساس نہ ابھارے بلکہ اس خامی کو کسی قدر بہتر دی سے پیش کیا جائے۔ ایسے کے آغاز میں ہیرد خود کو جس

”مقدّر“ کے بیچ پاتا ہے اس کا باعث صریحاً اس کی خامی ہو نہ کہ اس کی خیر کی قوت۔

ایڈپس کے کمر دار کی خامی اس کا تجربہ ہے۔ یعنی ایڈپس تھیبیس کا بادشاہ اس لئے بنتا ہے کہ تجربہ اس کے کمر دار کی ایک کمزوری ہے۔ اگر اس کے کمر دار کی اس خامی کو آغاز ہی سے ناقابل برداشت اور قابل نفرت بنا کر پیش کیا جاتا تو ڈرامے کا تاثر بالکل کم ہو جاتا۔ اس لئے ضروری ہے کہ ڈرامے کے آغاز ہی سے ان خامیوں کو محض اس لئے قابل قبول بنا کر پیش کیا جائے تاکہ بعد میں ان سے خامیوں کو ڈرامائی وسیلوں سے تباہ کیا جاسکے۔ کم فہم اور گھٹیا درجے کے ڈرامہ نگار کبھی تماشا خانہ کی نظروں کے سامنے اس قلبِ مہینیت کی اہمیت کو نہیں سمجھ سکے۔ — تھیٹر موجود ہیں قلبِ مہینیت کا وسیلہ ہے۔ نہ کہ موجود کی سیدھی سادہ پیش کش۔

جیکب برنیزر، ۱۸۵ (کتھارسس) تطہیر کو طبی اصطلاح جُلاب PURIFICATION کے مترادف قرار دیتا ہے۔ چونکہ ارسطو، المیر، ان انسانی نقالی کو کہتا ہے جو ترحم اور خوف کو ابھارتے ہیں۔ اس سے برنیزر یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ یہ احساسات تمام انسانوں کے دل میں موجود ہوتے ہیں۔ ان لئے ترحم اور خوف کو ابھارنا بعد میں ایک مسرور کن ملائمت اور مفرح احساس کی وجہ سے بنتا ہے — کچھ دیر کے لئے (عارضی طور پر سہی) سکون چھا جاتا ہے اور یوں سارا (معاشرتی) نظام اطمینان سے جوں کا توں رہ سکتا ہے۔ اس طرح بیٹج (ڈرامہ، ٹی وی، فلم، ان "جبلتوں" کے لئے بے ضرر اور مسرور کن اخراج کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ جو طہانیت کی متقاضی ہوتی ہیں۔ اور جن کی تشفی حقیقی زندگی میں ہونے کے بجائے ڈرامے کی بے ضرر "نکشن" کے واسطے سے قابل برداشت حد تک ممکن ہو جاتی ہے۔ برنیزر کی بات کو آگے بڑھایا جائے تو ترحم اور خوف ہی نہیں بلکہ بعض ان "جبلتوں" کا نکاس تطہیر بھی ممکن ہو جاتا ہے جو معاشرے میں ممنوع اور ناقابل برداشت ہوتی ہیں۔

تو یہ ظہان پیدا کرنے والا "بیرونی ذرہ" ہے کیا کہ جس کا نکاس کتھارسس کے عمل کے ذریعے ضروری ہو جاتا ہے۔ ترحم اور خوف تو اس نکاس کے عمل کا حصہ ہوتے ہیں نہ کہ

اس کا حصول — اور اسی میں ایسے کی سیاسی اہمیت مضمر ہے۔

اگر بعض ایسے کرداروں کا تجزیہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ یہ تو ممکن ہے کہ وہ بہت ہی اخلاقی غلطیوں کے مرتکب ہوں۔ لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ان میں سے کوئی بھی ترحم اور خوف کی کمی پیش کو پیش کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی خیر کی قوت کبھی دغا نہیں دیتی۔ یہاں پر اس غلط فہمی کا اندیشہ ہے کہ شاید ترحم اور خوف کردار کی اپنی خصوصیت ہیں۔ ترحم اور خوف کردار کے اپنے اندر اظہار نہیں پاتے بلکہ تماشائی پر ان احساسات کا درود ہوتا ہے۔ اور انہی احساسات کے وسیلے سے تماشائی کا ہیروؤں کے ساتھ بندھن ہوتا ہے۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ تماشائی ہیروؤں کے ساتھ بنیادی طور پر ترحم اور خوف کے حوالے سے مضبوط ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ کردار کے ساتھ کوئی ایسی واردات بیت جاتی ہے جس کا وہ سزاوار نہیں ہوتا۔ اور اس طرح ہمارے ہی مشاہدہ ہو جاتا ہے۔ دارسطو

ہیولائٹس تمام دیوتاؤں سے شدید محبت کرتا ہے اور یہ اچھی بات ہے۔ لیکن عشق کی دیوی سے محبت نہیں کرتا۔ اور یہ بڑی بات ہے۔ ہم میں ترحم کا احساس اجاگر اس لئے ہو جاتا ہے کہ ہیولائٹس اپنی تمام اچھائیوں کے باوجود تباہ ہو جاتا ہے۔ اور ہم میں خوف اس وقت جا پاتا ہے جب ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ قانون کے مطابق تمام دیوی دیوتاؤں سے مساوی محبت نہ کرنے کے باعث ہم قانون کا نشانہ بنیں گے۔ چنانچہ ترحم اور خوف، تماشائی اور کردار کے درمیان کم سے کم خصوصی رابطہ ہیں۔ لیکن یہ جذبات تطہیر کا مقصود نہیں بلکہ تماشائی کسی اور شے کے اخراج کے ظاہر ہو جاتے ہیں۔ جو ایسے کے اختتام کا بھی اعلان ہوتا ہے۔

ملٹن کے حوالے سے اگر اس سارے عمل کو دیکھا جائے تو یہ کچھ ہو میو جیتھی سے ملتا جلتا نظر آتا ہے۔ یعنی بعض جذبے اپنی ہی نوع سے ملتے جلتے ہیں (ہو میو ہونا ضروری نہیں) بیمار جذبہ کو صحت بخش کر دیتے ہیں۔ جیسے موسیقی کے ذریعے سے اس مذہبی جنونی کیفیت کا علاج جو اندرونی مرض کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یعنی حرکت کا حرکت سے علاج۔ ذہن کے اندرونی تلامطم کا بیقرار

موسیقی سے علاج۔ ارسطو کے مطابق ایسے مریض اپنی نارمل حالت پر یوں آجاتے ہیں جیسے طبی طور پر انہیں جُلاب CATHARTIC دے دیا گیا ہو۔ گویا کتھارسس ہو جاتا ہے۔ تو نتیجہ یہ نکلا کہ ترحم اور خوف حقیقی زندگی میں پریشان کن اور بیمار جذبے ہیں۔ ایسے میں برائیتنگ کی عمل کے دوران وجہ ترحم اور خوف سے نجات حاصل ہو جاتی ہے۔ جو نہی ایسے کا عمل آگے کو بڑھتا ہے۔ ذہن کی بے قراری کو (جسے پہلے شدہ دے کر اُبھارا جاتا ہے) بعد میں مدھم کر دیا جاتا ہے۔ کم تر احساسات کی نفس اور شہتہ احساسات میں قلبِ مابینیت ہو جاتی ہے؛ لیکن ارسطو خاص یا نخاص ترحم اور خاص یا نخاص خوف کی بات نہیں کرتا۔ نخاص پن قطعی طور پر ان احساسات سے نیز ہوتا ہے جو ایسے کے اختتام پر باقی رہ جاتے ہیں۔ بیرونی مواد کہ جو تطہیر (خارج) شدہ نخاص پن ہوتا ہے۔ وہ احساس جذبہ ہوتا ہے جو اندرون میں باقی نہیں رہتا۔ ترحم اور خوف کبھی خامی یا شر نہیں ٹھہرتے لہذا ان کی تطہیر کی ضرورت نہیں ہوتی۔ تو پھر یہ نخاص سے جس کی تطہیر ترحم اور خوف کے ذریعے سے کر دی جاتی ہے، یقیناً ایسی شے ہے جو فرد کے توازن کے لئے خطرہ ہے۔ نتیجتاً معاشرے میں توازن کے لئے خطرہ۔ ایک ایسی شے جو خیر کے ساتھ قطعاً متعلق نہیں یعنی عظیم تر خیر یعنی انصاف کو اس میں شمار نہیں کیا جا سکتا اور چونکہ قوانین میں ہر قسم کی نا انصافی کو مد نظر رکھ لیا گیا ہے۔ اس لئے یہ نخاص شے یہ بد بالین چیز جس سے نجات حاصل کرنا ضروری ہے یعنی جس کی تطہیر ضروری ہے یقیناً ایسی شے ہوگی جو مروجہ قوانین کے مخالف ہوگی۔

تو انسان مروجہ قوانین کی اطاعت کسے تحت اپنے انتہائی خیر کے وسیلے سے مسرت کے حصول میں اپنے اعمال میں خامی کے باعث (یعنی خیر کے ردیے میں) ناکام ہو جاتا ہے تو ایسہ اس ناکامی کی درستی کسے لئے دخل انداز ہو جاتا ہے۔ کیسے؟ تطہیر کے ذریعے سے۔ کتھارسس، خلیجانبہدا کرنے والے بیرونی ناقابل قبول عناصر کی تطہیر کے ذریعے سے جو کردار کے اپنے مقاصد حاصل کرنے کی راہ میں رکاوٹ ہوتے ہیں اور یہ خارجی شے قوانین

کی مخالف ہے۔ ایک معاشرتی خامی ہے۔ ایک سیاہی کمی ہے۔

ارسطو کی ایسے والی سازشی سکیم کام کیسے کرتی ہے، یہ جاننے کے لئے ہمیں بعض اصطلاحوں کو جاننا ہوگا تاکہ مناسب طریقے سے اس ایسے کے جبری نظام کی تہ تک پہنچ سکیں۔

ایمپیرد: شروع شروع میں یونانی تھیٹر کورس تھا، اجتماع تھا، عوام تھے اور یہی صحیح ہیرد تھے۔ جب تھیسس نے ہیرد کو ایجاد کیا تو تھیٹر اسی وقت اشرافیہ راء کے قبضے میں چلا گیا۔ اپنے آغاز میں تھیٹر عوامی قبول عام کی صورتوں یعنی میلوں ٹھیٹھوں، ہیریڈوں اور ضیافتوں وغیرہ کے حوالے سے موجود تھا، اور ہیرد کورس کا مکالمہ اشرافیہ کی سکاکی کرنے لگا۔ ایمپیرد جو نہ صرف کورس کے ساتھ مکالمہ کرتا ہے بلکہ بڑے کرداروں کے ساتھ بھی، ہمیشہ ایک مثال کے طور پر پیش کیا جاتا تھا۔ جس کی بعض خصوصیتیں قابل تقلید تھیں۔ ایمپیرد کا ظہور اس وقت ہوتا ہے جب ریاست، عوام کو رہانے کے لئے، عوام پر جبر کرنے کے لئے تھیٹر کو استعمال کرتی ہیں۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ریاست بلا واسطہ امراء اشرافیہ کے ذریعے سے تھیٹر میں ڈراموں کی پیش کشوں کے لئے سرمایہ فراہم کرتی تھی۔

ایتھوس: ETHOS کردار اداکاری کرتا ہے اور اس کی اداکاری دو پہلوؤں کو پیش کرتی ہے۔ ایتھوس اور ڈیاناویا DIANOIA یہ دونوں مل کر اس حرکت کی تشکیل کرتے ہیں جو کردار رزرج دیتا ہے، یہ دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ لیکن دنیا کی خاطر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایتھوس فی نفسہ حرکت ACTION ہے اور ڈیاناویا اس حرکت کا جواز ہے، یعنی وہ استدلال جو حرکت کو معین کرتا ہے۔ لیکن استدلال بھی تو حرکت ہے۔ کوئی بھی حرکت کتنی ہی طبعی، کتنی ہی محدود کیوں نہ ہو، اپنے اندر استدلال / فہم و ادراک تو رکھتی ہی ہے۔

تو ایتھوس کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ یہ، تمام استعداد، جذبے اور عادات کا

کل ہے۔ اور المیہ ہیرو کے ایتھوس میں تمام میلانات کا نیک (خیر) ہونا ضروری ہے۔
ماسوا ایک میلان کے۔

ماسوا ایک: ایک کے سوا کردار کے تمام جذلوں اور عادات کے لئے ضروری ہے
کہ خیر سے پر ہوں۔ لیکن خیر کا معیار کیا ہے؟ آئین۔ آئین کا احترام اور قوانین کی پابندی ہی
معیار ہے (کیونکہ سیاست ہی عظیم ترین اور مطلق العنان فن ہے) کردار میں صرف ایک
میلان کا بد ہونا ضروری ہے۔ صرف ایک جذبہ، ایک عادت خلاف قانون، شر کے لئے
اس میلان کو ہار شیا کہا جاتا ہے۔

ہمار شیا: HAMARTIA اسے المیہ خا می TRAGIC FLAW بھی کہتے
ہیں۔ یہ واحد خالص پن ہے جو کردار میں موجود ہوتا ہے۔ ہمار شیا وہ واحد شے ہے جسے
مثایا جاسکتا ہے۔ — اس کا فنا ہونا ضروری بھی ہے تاکہ کردار کا مکمل ایتھوس،
معاشرے کے ایتھوس کے ساتھ مکمل طور پر مطابقت رکھ سکے۔ رجحانات (ایتھوس) کے
اس کے اس تضاد میں ہمار شیا وجہ تصادم بنتا ہے۔ صرف یہی ایک میلان (وصف)
ہے جو معاشرے کی خواہشات کے ساتھ مطابقت نہیں رکھتا۔

احساس باہمی: EMPATHY پرفارمنس کے آغاز سے کردار
ر خاص طور پر ہیرو) اور تما شائی کے درمیان ایک باہمی تعلق قائم ہو جاتا ہے۔ اس باہمی
تعلق کی چند خصوصیات ہیں۔ تما شائی ایک انفعالی رویہ اختیار کر لیتا ہے اور تمام حرکت
عمل کا اختیار کردار کے حوالے کر دیتا ہے۔ چونکہ کردار ہمارے مشابہ ہوتا ہے (ارسطو)
ہم محسوس کرتے ہیں کہ سٹیج پر کردار جو کچھ کر رہا ہے۔ جو اس کے ساتھ بیت رہا ہے وہ ہم
ہی کر رہے ہیں ہمارے ہی ساتھ بیت رہا ہے۔ اداکاری کے بغیر ہم محسوس کرتے ہیں کہ
ہم اداکاری کر رہے ہیں۔ جب کردار محبت / نفرت کر رہے ہوتے ہیں۔ یعنی احساس باہمی
تما شائی کا کردار کے ساتھ جذباتی تعلق ہے۔ ایک ایسا تعلق جو ا رسطو کے مطابق ترحم کا ہو سکتا

ہے یا خوف کا۔ لیکن دوسرے جذبات محبت، نفرت، خواہش وغیرہ بھی اس میں شامل ہو سکتے ہیں۔ احساس باہمی خاص طور پر کردار کی حرکت / عمل سے پیدا ہوتا ہے (ایتھوس) لیکن اسی طرح کا باہمی تعلق کردار کے دیا نو یا (سوج) اور تماشائی کے فہم و ادراک / قوت استدلال کے درمیان بھی موجود ہوتا ہے جو کہ ETHOS-EMOTION کے ساتھ مطابقت رکھتا ہے۔ یعنی ایتھوس جذبات کو ابھارتا ہے اور دیا نو یا فہم و ادراک / قوت استدلال کو۔ بنیادی، باہمی احساسات (جذبات) ترحم اور خوف اس ایتھوس پر مبنی ہونے میں جن سے خیر کے میلانات کا اظہار ہوتا ہے۔ لہذا جب کردار کی تباہی نظر آتی ہے تو اس کے لئے ترحم کے جذبات تماشائی میں ابھرتے ہیں، اور شر کی طرف صرف ایک میلان ہمارشیا۔ لہذا تماشائی میں خوف کا جذبہ ابھرتا ہے کہ یہ شر کا میلان اس میں بھی ہے اور وہ بھی ہیرودکی طرح بد قسمتی کا نشانہ بنے گا)

ان الفاظ کو سمجھنے کے بعد وضاحت کے ساتھ ارسطویٰ ایسے کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔

پردہ اٹھتا ہے۔ کھیل شروع ہوتا ہے۔ المیہ ہیرودنودار ہوتا ہے۔ تماشائی اس ہیرود کے ساتھ احساس باہمی کے حوالے سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ ایکشن شروع ہوتا ہے۔ ہیرود اپنے رجحانات میں ایک خامی ظاہر کرتا ہے (ہمارشیا) تماشائی حیران رہ جاتا ہے۔ مزید حیران کن بات یہ ہے کہ اسی ہمارشیا کے باعث ہمار ہیرود اپنی موجودہ پتر مسرت حالت میں ہے۔ احساس باہمی کے وسیلے سے ہیرود کی اسی ہمارشیا کو رجو تماشائی میں بھی موجود ہے، تحریک ملتی ہے اور وہ نوپاتی ہے۔ پھر اچانک کوئی وقوعہ ہوتا ہوتا ہے جو سب کچھ بدل کر رکھ دیتا ہے مثلاً ایدپس کو اچانک تائریسیاس سے پتر چلتا ہے کہ جس قاتل کا وہ متلاشی ہے وہ قاتل ایدپس خود ہے، اس کردار کو رجو ہمارشیا ہی کے باعث، بندیلوں پر تھا اگر نئے کا خطرہ لاحق ہو جاتا ہے کردار کے مقدر میں اس بنیادی تبدیلی کو بوطیقہ میں PERIPETEIA کہا گیا ہے تماشائی

کہ جس کی اپنی ہمارشیا اس وقت تک جوش میں آچکی ہے۔ اسے خوف محسوس ہونے لگتا ہے جو بڑھتا چلا جاتا ہے۔ کردار اب بد قسمتی کے راستے پر گامزن ہے۔ راینٹی گنی میں ہیریون کو اپنے بیٹے اور بیوی کی موت کی اطلاع ملتی ہے۔ مپولانتس اپنے باپ کو اپنی بے گناہی کا قائل نہیں کر سکتا۔ اور باپ اپنے بیٹے کو غیر ارادی طور پر موت سے ہلکا کر دیتا ہے۔ پیری پیتا اس لئے اہمیت کی حامل ہے کہ یہ مسرت سے بد قسمتی تک کے راستے کو طویل کر دیتی ہے۔ اس لئے اس کا تاثر بھی زیادہ ہوتا ہے کردار کی "پیری پیتا تماشائی میں در آتی ہے۔ لیکن یہ ہو سکتا ہے کہ تماشائی "پیری پیتا کے ظہور تک سختی کے ساتھ کردار کے ساتھ رہے اس کی پیردی کرے۔ پھر انگ ہو جائے۔ تماشائی کو کردار سے علیحدگی سے بچانے کے لئے کردار کو

ANAGNORISIS کے گزرنے پر پڑتا ہے۔ یعنی دلائل کے ذریعے سے اپنی اس خامی غلطی

کی شناخت کے بعد وضاحت کرتا ہے کہ یہ خامی اس میں کیا ہے اور کیوں ہے اور پھر اپنی اس غلطی (خامی) کا اقرار کر لیتا ہے۔ — اس امید کے ساتھ کہ تماشائی بھی اس کے طرح اپنی خامی (غلطی) ہمارشیا کو قبول کرے گا۔ یوں درحقیقت تماشائی اپنی اس خامی کا عملاً تو خیازہ نہیں جھگتا لیکن اس کے ذہن میں یہ خوف ضرور کندہ ہو جائے گا کہ وہ اس خامی کے باعث خوفناک نتائج کا سراوار ہو سکتا ہے۔ اس لئے ارسطو کا تقاضا ہے کہ ایسے کا انجام انتہائی دہشت انگیز نہ ہو۔ ارسطو ایسے انجام کو CATASTROPHE کا نام دیتا ہے۔ کردار بیشک جسمانی طور پر فنا نہ ہو۔ لیکن اس کے (اور ڈرامے کے) خوشگوار انجام کی اجازت نہیں۔ یعنی آفات ایسی ہوں کہ نہ مرنا بھی مر جانے سے زیادہ المناک ہو۔

ان تین اجزاء یعنی CATASTROPHE, ANAGNORISIS, PERIPETEIA کا

حتمی مقصود تماشائی میں کتنا سس کے عمل کو جاری کرنا ہے۔ یعنی ہمارشیا کی تطہیر جو تینے منازل طے کر کے حاصل ہوتی ہے۔

۱ — ہمارشیا کا اجراء، کردار تماشائی کو احساسِ باہمی کے وسیلے سے

اپنے ساتھ لے کر مسرت کی جانب چڑھتی سیڑھیاں طے کرتا ہے۔ پھر اٹھے پھر کالھ
آتا ہے اور کردار و تماشائی سمیت مسرت کے بجائے بد قسمتی کی طرف روانہ ہو جاتا
ہے۔ — یعنی ہیر و کار و مال۔

۲ — کردار اپنی خامی کو شناخت کرتا ہے۔ تماشائی، اس کے ساتھ احساس
باہمی کے توسط سے اپنی خامی کی شناخت کر لیتا ہے۔ — یعنی تماشائی کی اپنی ہمارشیا،
آئینی حوالوں سے خامی۔

۳ — کردار اپنی خامی کے باعث خیا زہ بھگتا ہے۔ — آفات کے ذریعے سے۔
اور ڈرامے کی آخری منزل تطہیر کی منزل ہے۔ چونکہ تماشائی آفات کے منظر سے خوفزدہ
ہو جاتا ہے۔ اس لئے اپنی ہمارشیا کی تطہیر کے باعث پاک صاف ہو جاتا ہے۔
ان تمام اجزاء کو مختلف انداز میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

۱ — ہمارشیا با مقابل کامل معاشرتی ایتھوس (کلاسیکل)

ارسطو کے اپنے مطالعے کے مطابق، ڈرامے ایدیس میں مکمل معاشرتی ایتھوس کو رس
یا تائیرسیاس کے طویل مکالمے کے وسیلے سے پیش کیا گیا ہے۔ اس میں براہ راست تضاد
ہے۔ ایدیس نہیں مانتا۔ اور اپنے طور پر تفتیش جاری رکھتا ہے۔ — ایدیس جو کہ ایک
کامل انسان ہے۔ فرمانبردار بیٹا، محبت کرنے والا شوہر، مثالی باپ، حکومتی صلاحیتوں میں سے
لاٹانی، ذہین، خوب رو، حساس، بہر حال اپنے اندر ایک المیہ خامی رکھتا ہے۔ — اس کا
تکبر، جس کے ذریعے سے وہ اپنی شوکت و عظمت کی سیڑھیاں چڑھ کر چوٹی تک پہنچتا ہے
اور بالآخر اسی خامی و تکبر ہی کے ذریعے سے تباہ ہو جاتا ہے۔ اس آنت کے وسیلے سے
ڈرامے میں پھر توازن قائم کر دیا جاتا ہے۔ (اور سبھی کئی دفعے مثلاً اس کی بیوی رماں کی
پھانسی، اس کی اپنی آنکھوں کا نکال دیا جانا، وغیرہ)۔

۲ — ہمارشیا با مقابل ہمارشیا با مقابل معاشرتی ایتھوس

ایسے ڈرامے (المیہ) میں دو کردار پیش کئے جاتے ہیں۔ جو آپس میں ملتے ہیں۔ دو المیہ ہر سرد۔ دونوں میں اپنی اپنی خامی ہے۔ اور دونوں ہیرو اخلاقی لحاظ سے ایک کامل معاشرے کے سامنے ایک دوسرے کی تباہی کا باعث بنتے ہیں۔ ایٹنی گنی اور کرون اور دونوں ہر طرح سے شائستہ انسان ہیں۔ لیکن ان میں اپنی اپنی خامی بھی موجود ہے۔ اس ڈرامے میں تماشائی ایک کے بجائے دونوں کرداروں کے ساتھ باہمی احساس میں غسلک ہو جاتے ہیں۔ اس المیہ میں احساس باہمی کے عمل سے تماشائی کو دو دہار شیا کی تطہیر سے دوچار ہونا ہے۔ وہ تماشائی جو صرف ایٹنی گنی کا ہم احساس ہے۔ اسے یقین دلایا جاسکتا ہے کہ سچائی کرون کے پاس ہے۔ اس کے برعکس بھی یقین دلایا جاسکتا ہے۔ یوں تماشائی کے کسی بھی درجے کی تطہیر ہو سکتی ہے کہ جسے کی قیمت پر ریاست سے محبت اور وفا یا ریاست کی قیمت پر کہنے کے ساتھ محبت اور وفا۔ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ جب کردار کا ANAGNORISIS تماشائی کو پہچاننے کے لئے ناکافی ہوتا ہے تو ڈرامہ نگار کورس کے بلا واسطہ استدلال سے کام لیتا ہے۔ کورس کی صفات، عام نہیں اور میان روی وغیرہ ہوتی ہیں۔ اس صورت میں بھی آفات نزول ضروری ہے تاکہ خوف اور کٹھارسس کے وسیعے سے تطہیر ہو سکے۔

۳ ————— منفی ہمارشیا بالقابل کامل معاشرتی ایتھوس۔

یہ قسم پہلی در اقسام سے قطعی مختلف ہے۔ اس میں کردار کا ایتھوس بالکل منفی صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ یعنی اس میں شر کی اقدار بدرجہ اتم موجود ہوتی ہیں۔ اور خیر کی قدر صرف ایک ہوتی ہے۔ خیر کی یہی ایک قدر کردار کو آفات سے بچا لیتی ہے۔ اور ڈرامہ ایک خوشگوار پرمسرت انجام تک پہنچتا ہے۔

لیکن ارسطو، پرمسرت انجام کا شدید مخالف ہے۔ یہ بات بھی تو قابل غور ہے کہ ارسطو کے ٹکلی نظام کا جابرانہ کردار اس کی سیاسی بوطیقا کا خالص پنچوڑ ہے۔ اس لئے کہ دار کے ایتھوس کے خاص مرکبات میں ایسی اہم خصوصیت کی تبدیلی سے، انجام کی ساختی تعمیر

میں تبدیلی ضروری ہوگی تاکہ تطہیر کا عمل برقرار رکھا جاسکے۔ قرون وسطیٰ میں اس قسم کے کتھارسس
 و منفی ہمارشیا بمقابلہ کامل معاشرتی ایٹھوس کو اکثر استعمال میں لایا جاتا تھا۔ اس کی بہترین مثال
 ڈرامہ **EVERY MAN** (مصنف گنٹام) ہے جس میں جب ہیرو دیکھنے لگتا ہے

تو اپنے آپ کو بچانے کی کوشش میں موت سے مکالمے کے دوران اپنے ماضی کے اعمال کا
 تجزیہ کرتا ہے۔ اسی دم خدا کی رحمانیت میں ایمان بھی رکھتا ہے۔ یہ ایمان اس کی واحد خیر ہے۔
 موت سے مکالمے کے دوران پچھتاوا اور خدا کی رحمانیت میں ایمان (خیر کی قدر) اسے بچانے
 میں مدد و معاون ثابت ہوتے ہیں تاکہ ذنب جتنا، خدا کی تعریف و توصیف ہو۔ اس کا اقرار گناہ
 عملی طور پر اس کے اندر ایک نئے کردار کو جنم دیتا ہے اور دراصل یہ نیا کردار ہی موت
 سے بچتا ہے۔ ایسے میں کردار اپنے اعمال سے بچ نہیں سکتا لیکن ایوری ہن ۱۳ ایسے کھیلوں میں
 کردار کی بدنامی کو معاف کیا جاسکتا ہے۔ بشرطیکہ وہ اپنی اصلاح کرے اور بالکل نیا کردار
 بن جائے۔

۴۔ منفی ہمارشیا بمقابلہ منفی معاشرتی ایٹھوس:

یہاں منفی سے مراد ہے مثبت نمونے کے عین برعکس۔ یعنی جیسے کسی فوٹو گراف کا
 پازٹو اور نیگیٹو۔ یعنی پازٹو میں جو سفید ہے وہ نیگیٹو میں سیاہ ہے۔ اور جو نیگیٹو میں سیاہ ہے
 وہی پازٹو میں سفید۔ اس میں اخلاقی اقدار کی نوع سے کوئی مطلب نہیں ہوتا۔ اس قسم کا
 اخلاقی تضاد، رومانوس ڈرائے کا پتھر ہے۔ یکمیل (ڈیوڈ) میں ہیرو (ڈن) کی ہمارشیا منفی
 خصوصیتوں سے آٹی پڑتا ہے۔ لیکن دوسری طرف معاشرتی ایٹھوس بھی منفی خصوصیتوں کا مکمل
 طور پر حامل ہے یعنی معاشرے کے لئے ہیروئن کی تمام خامیاں (برائیاں) قابل قبول ہیں اور
 اس وجہ سے ہیروئن برکٹی آفٹ نہیں آئے گی۔ لیکن ہیروئن میں (صرف) ایک منفی خیر کی بھی
 ہے اور وہ اس میں مستحق کا ہند ہے جو معاشرے کے لئے قابل قبول نہیں۔ ہیروئن بچے عشق
 میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ لیکن معاشرہ اس کی اجازت نہیں دیتا۔ لہذا اس الیہ غائی کے باعث

وہ سزا کی مستوجب ٹھہرتی ہے۔

تصادف کی پہلی مثالوں میں نو ہیرو اور تماشا گاہوں اور ڈرامہ نگار کی معاشرتی اخلاقیات ایک ہی میں۔ لیکن کیمیل میں ڈرامہ نگار معاشرے کی قبول کردہ اخلاقیات سے منحرف ہوتا ہے۔ اور اس کے نعم البدل کے طور پر ایک اور اخلاقی قدر تجویز کرتا ہے۔ یعنی ڈیو مایہ کہتا ہے کہ جہاں یہ ہے آپ کا معاشرہ اور بہت بُرا ہے۔ میں ایسا نہیں ہوں۔ ایک ویشیا ریمیل کی ہیروئن کی اچھائی یا خیرامی میں ہے کہ وہ اپنے گاہکوں کی، پورے دھار اور غلوں سے خدمت کرے۔ لیکن اگر وہ ایک آدمی کے عشق میں مبتلا ہو جاتی ہے تو تمام گاہکوں کے ساتھ دیانت سے کیسے پیش آ سکتی ہے! اہل ویشیا کے لئے عشق کرنا اچھائی یا خیر نہیں بلکہ شر ہے۔ لیکن تماشا گاہی جو اس قسم کی جنسی تجارت سے متعلق نہیں کہہ سکتے ہیں کہ ایسے معاشرے میں تبدیلی پیدا کرنے کی چاہیے جو جنسی کاروبار کو فروغ دیتا ہے۔ کیمیل کی ہیروئن اپنی اس خامی رشتی کے جذبے کے باعث تباہ ہو جاتی ہے۔ اس قسم کے رومانوی کھیلوں میں آفات کا آنا ناگزیر ہوتا ہے۔ اور ڈرامہ نگار کو یہی امید ہوتی ہے کہ تماشا گاہی محض ہیرو کی امید خامی سے پاک دیکھیں نہیں بلکہ تمام معاشرے کے ایتھوس سے پاک ہو جائے گا۔

ارسطوی سکیم کی ایک اور ترمیم شدہ صورت ابن کئے عوام کا دشمن میں بھی نظر آتی ہے۔ اس میں بھی ہیرو اس ایتھوس کا حامل ہے جو اس کے معاشرے کا ایتھوس ہے۔ اس معاشرے کی بنیاد سرمائے پر ہے زیادہ سے زیادہ نفع لیکن اس ہیرو میں بھی ایک خامی ہے — وہ میاندار ہے اور معاشرہ یہ برداشت نہیں کر سکتا۔ اس کھیل کا قومی تاثیر کی وجہ یہ ہے کہ ابن (دانتہ یا نادانتہ طور پر) یہ دکھاتا ہے کہ ایسے معاشرے کے لئے جس کی بنیاد سرمایہ دارانہ نفع ہو، اعلیٰ اخلاقی اقدار کی سرپرستی کرنا ناممکن ہوتا ہے۔

سرمایہ دارانہ نظام بنیادی طور پر ایک غیر اخلاقی نظام ہے کیونکہ اس کا خیر نفع کے حصول سے اٹھتا ہے اور خیر اپنی منافقانہ سطح پر اس سرکاری اخلاقیات سے میل نہیں کھاتا جو

اعلیٰ انسانی اقدار، العارف وغیرہ کی تبلیغ کرتا ہے کھیل میں ڈاکٹر شاگ بین دہر دتا ہوا ہو جانا ہے معاشرے میں اپنا مقام کھودیتا ہے اور اس کی بیٹی، نفع کی دھڑ میں ملوث اس معاشرے میں در بدر ہو جاتی ہے۔ سیر کی تباہی کی وجہ؟ اس کی بنیادی اچھائی (خیر کہ جسے ارسطو کے حوالے سے شر) ایسہ خامی کہا جاسکتا ہے۔

۵ — بے وقت انفرادی ایتھوس بتھابہ عصری معاشرتی ایتھوس :-

بے وقت انفرادی ایتھوس سے مراد وہ ایتھوس ہے جو تاریخ میں اپنے مناسب وقت سے باہر ہو مثلاً ڈان کپوٹے کا ایتھوس، عصری معاشرے کے ایتھوس کے مقابلے میں بالکل "بے وقت" ہے۔ ڈان کپوٹے کی شرافت کا واضح تصادم زمانے کی بدلتی قدروں کے ساتھ ہے جس میں ہر شے سرمائے کی کسوٹی پر پرکھی جا رہی ہے۔

بے وقت ANACHRONISTIC ایتھوس کی ایک اور قسم DIA CHRONISTIC

ایتھوس ہے۔ اس صورت میں کردار معاشرے کی ان اخلاقی اقدار کے درمیان رہتا ہے، جو معاشرے ہی کی تخلیق کردہ ہیں۔ لیکن معاشرہ ان پر عملدرآمد نہیں کرتا۔ یعنی ایک ایسا کردار جو انتہائی خلوص اور دیانت سے دوست بنانے یا دوسروں پر اثر انداز ہونے کے لئے، ڈیل کاری کی مشوروں پر عمل کرے۔ لیکن منافق معاشرے میں اس کا یہ عمل بے معنی ہو کر رہ جائے — یہ بھی ایسے کی ایک صورت ہے۔

یہ ہیں وہ مختلف صورتیں جن کے واسطے سے ارسطویٰ ایسے کا جابرانہ نظام اپنی پوری اثر انگیزی کے ساتھ آج تک قائم ہے۔ اور یہ خوفزدہ کردینے کا ایک طاقتور نظام ہے۔ اس نظام کی ساخت مختلف زاویوں سے مختلف تو نظر آتی ہے۔ لیکن اپنے مقصد کی اکائی برابر قائم رکھتی ہے۔ اس نظام کے تمام پہلو ایک وقت مشکل ہی سے نظر آتے ہیں۔ لیکن یہ نظام اپنا فرض سرانجام دینے کے لئے کسی نہ کسی طرح سے موجود ضرور ہوتا ہے — یعنی تمام منفی معاشرتی سوچ میں تطہیر کے لئے۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ارسطویٰ نظام صرف ان معاشرہ کے لئے سودمند ہو سکتا ہے جن کی اقدار متعین ہو چکی ہوں، اور کم و بیش مستحکم بھی ہو چکی ہوں۔ اور اس نظام کو چلانے میں مدد و معاون ہو سکیں یعنی معاشرے جن کو ایک یقینی معاشرتی ایتھوس قرار پایا چکا ہو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ معاشرہ جاگیر دارانہ سے، سرمایہ دارانہ ہے یا اشتراکی۔ بس ارسطویٰ نظام کی کارگزاری کے لئے اتنا ضروری ہے کہ ایک قبول شدہ یقینی اخلاقی اقدار کی کائنات موجود ہو۔

لیکن وہ معاشرے جو تغیر پذیر ہیں۔ ان کے لئے ارسطویٰ المیہ کا نظام حد درجہ کی جبری صورت اختیار کر لیتا ہے۔ تبدیلی / انقلاب کے راستے میں شدید رکاوٹ بن جاتا ہے۔ کیونکہ اس صورت میں ڈراما تمام اقدار کو چیلنج کرتا ہے۔ اور سارے نظام کی تشکیل لچا ہوتا ہے۔ جو حاکم طبقے نافذ رکھنا چاہتے ہیں۔ تو ارسطویٰ نظام انقلابی عمل کے ادوار کے دوران استعمال نہیں کیا جاسکتا۔ اس نظام سے انقلابی نتائج برآمد ہونا ناممکن ہے کہ اس کو بنایا ہی مروجیت

PRAXIS کو قائم رکھنے کے لئے کیا ہے۔ اسی لئے میں جب سے کہتا ہوں کہ ہمارے تھیٹری وی اور فلم ارسطویٰ ڈرامائی نظام کے حامل ہیں تو کچھ ایسا غلط نہیں کہتا۔ ان میں ننانو اشاریہ ننانو سے فی صد کھیل ہمارے رد عمل کی قریباً تمام صورتوں کی تطہیر کر دیتے ہیں۔ ہر اس رد کو مطمئن کر دیتے ہیں، کم کر دیتے ہیں، مشاد دیتے ہیں یا تشقی کر دیتے ہیں۔ جس سے عصری حکومتی / معاشرتی نظام کا توازن بگڑنے کا احتمال ہو۔ ریٹیبوژن ڈرامے پر اپنے مضمون میں اس مسئلے پر مقدور بھر روشنی ڈال چکا ہوں، اس لئے میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے تبدیلی پذیر معاشرے میں انقلابی عمل کی تیزی کے لئے ہی نہیں بلکہ تبدیلی کی خواہش کو انقلابی عمل میں ڈھالنے اور پھر اس کو ثابت قدم رہنے کے تمام مدارج کے لئے بھی ضروری ہے کہ ارسطویٰ بوطیقا المیہ کا تجربی نظام کو ترک کر کے نئی بوطیقا دریافت کی جائے۔ جیسے ہماری ہی طرح کے دوسرے ایشیائی ممالک اور لاطینی امریکہ اپنے معروضی حوالوں سے اس نئی بوطیقا کی دریافت کر کے اس پر

عمل پیرا ہو چکے ہیں۔

ڈرامے کی ”نئی بوطیقا“ کی نشاندہی سے پہلے تھیٹر میں ایک بے حد اہم اور نئی دریافت کا ذکر بے ضروری ہے — اور وہ ہے، بریخت کا رزمیہ EPIC تھیٹر۔ تھیٹر کی دنیا میں مارکسی سوچ کی وجہ سے غیر معمولی تبدیلیوں کو سمجھنے میں سب سے بڑی رکاوٹ مارکسی اصطلاحوں کی غلط توجیہ ہے جو تھیٹر میں مستعمل ہیں۔ چونکہ ان عظیم اور نئی تبدیلیوں کو بیان کرنے کے لئے پرانی ہی اصطلاحیں استعمال کی گئیں (یا وہ اصطلاحیں جو اپنے معنی کھو چکی تھیں انہیں نئے معنی پہنائے گئے) اس لئے کنفیوژن میں اضافہ ہو گیا۔ لفظ رزمیہ ہی کو لیجیئے۔ شروع میں بریخت نے اسی اصطلاح کو اپنے مخصوص انداز کے تھیٹر کے لئے استعمال کیا۔ ارسطو، ڈرامے کے بجائے یہ لفظ صرف شاعری کے لئے استعمال کرتا ہے کہ دونوں ہیئتوں میں (شاعری اور المیہ) ایکشن کی مدت اور وقت کا فرق بنیادی ہے۔ ارسطو کے نزدیک رزمیہ شاعری، المیہ (ڈرامے) کے مقابلے میں ”بیانیہ“ ہے۔ یعنی شاعری اس ایکشن کو پیش کرتی ہے جو ہو چکا ہے اور جسے حافظے میں لا کر دکھا گیا ہے۔ لیکن المیہ (ڈرامے) کا ایکشن، دورانیہ حال میں وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ رزمیہ شاعری کے تمام عناصر المیہ میں تو پائے جاسکتے ہیں۔ لیکن المیہ کے تمام عناصر کا رزمیہ شاعری میں پایا جانا ناممکن ہے۔ بہر حال دونوں ہیئتیں، ”ارفع قسم“ کے کرداروں کی تعالیٰ پیش کرتی ہیں۔

بریخت کا ہم عصر، ارون پسیکٹر، رزمیہ کا ایک اور ہی مفہوم بیان کرتا ہے۔ تھیٹر کے منظر نامے میں پسیکٹر نے پہلی مرتبہ فلم، سلائیڈ، تصاویر، گویا ہر وہ ذریعہ جو کسی حقیقت کی وضاحت کرنے میں مددگار ثابت ہو سکتا تھا، استعمال کیا — اور وہ ہیئت کی اس مکمل آزادی میں کسی بھی غیر معمولی عنصر کی شمولیت کو وہ رزمیہ کہتا تھا۔ اس عظیم طریقہ کے باعث، رسمی احساس باہمی کا سلسلہ ٹوٹ گیا اور فاصلے کا تاثر پیدا ہوا۔ اس تاثر کو بریخت نے اپنے انداز میں آگے بڑھایا۔ اور آج کل تو مغرب میں نیشن کے طور پر رزمیہ کے لفظ کو ایک ہی معنوں

میں استعمال کیا جاتا ہے یعنی ان فلموں کے لئے جو کھلی فضا میں بنائی گئی ہوں، جن میں
 ان گنت کردار، گھوڑے، جنگ، چند عشقیہ مناظر، اموات، خونی واقعات، زنا با بھرا در
 تشدد (برائے تفریح) دکھایا گیا ہو۔

رزمیہ کا لفظ ان تمام صورتوں میں مستعمل ہے جو معروضی ہیں۔ کشادہ ہیں۔ جس میں
 ایکشن کی مدت طویل ہے وغیرہ وغیرہ۔ جن معنوں میں بریخت اس اصطلاح کو استعمال کرتا
 ہے۔ اس میں ان کے معنی کے علاوہ دیگر مفہام بھی ہیں۔ بریخت تھیٹر کے لئے رزمیہ کو ان
 معانی کے بالکل برعکس معانی میں استعمال کرتا ہے جو ہیکل، رزمیہ شاعری کے لئے کرتا ہے۔
 درحقیقت بریخت کی ساری بوطیقا بنیادی طور پر ہیکل کی خیالی پیکری بوطیقا کا نہ صرف جواب
 ہے بلکہ اس کی تردید بھی۔ ہیکل کے ہاں فن، مادے کے وسیلے سے سچائی کی روشنی ہے۔
 اس نظریہ کے مطابق اس نے فنون کو رد مانوی، کلاسیکی اور علامتی میں تقسیم کیا۔ علامتی میں
 مادہ ہی مادہ نظر آتا ہے روح نہیں۔ (جیسے فن تعمیر میں) کلاسیکی مادہ اور روح میں ایک
 توازن ہوتا ہے جیسے انسانی ہڈیت اپنے تاثرات سمیت سنگ مرمر میں تشکیل پاتی ہے اور
 رومانوی قسم میں روح اپنے آپ کو مکمل طور پر مادے سے آزاد کر لیتی ہے جیسے شاعری
 میں۔ شاعری کا مادہ الفاظ ہیں نہ کہ پتھر جو نا۔ اس لئے شاعری میں روح وہ درجات طے
 کر لیتی ہے جو کسی اور فن میں ممکن نہیں۔ ہیکل کا خیال ہے کہ ہمارے سامنے بلا واسطہ
 اور زندہ انسانی اعمال اور تعلقات کی پیش کش ہماری ضرورت ہے۔ لیکن — ڈرامائی
 ایکشن — مخصوص مقاصد کی سادہ اور ہلاروک پیش کش نہیں ہوتا بلکہ اس کا
 دار و مدار تصادم کے حل کے متقاضی ہوتے ہیں۔ یہ ان زندہ کرداروں کے درمیان
 مسلسل متحرک منظر پیش کرتا ہے۔ جو رکاوٹوں اور خطرات سے بھرپور صورتوں میں، ایک
 دوسرے سے متحارب خواہشات کی تکمیل کے لئے سرگرداں ہیں۔ ہیکل اصولاً ایک نکتے پر
 اصرار کرتا ہے جس کے باعث اس کے نظریات اور بریخت کی مارکسی بوطیقا ایک دوسرے

کے بالکل برعکس ہو جائے ہیں۔ ”دقونہ، معروضی حالات کے باعث ظہور پذیر نہیں ہوتا بلکہ کردار کی اپنی ذات، ذاتی مزاج و کردار نے توسط ہی سے پیش آتا ہے“ (ہیگل)۔

ڈرامائی تصادم، (ایک دوسرے کے لئے ناقابل برداشت) تضاد سے پیدا ہوتا ہے۔ ادراکیشن ہی کے مانند ہوتا ہے۔ یعنی ذاتی بھی اور معروضی بھی۔ اس کی تشکیل کے لئے کردار کی ”خود مختاری“ ایک ضروری امر ہے (یعنی روح کی اندرونی حرکت پر کوئی پابندی نہ ہو)۔ مختصراً یہ کردار اپنے اعمال کا قطعی سزاوار ہو۔ ایسے کردار کی ”خود مختاری“ کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ اس پر کوئی دوسرا خود مختار کردار اپنی مرضی نافذ نہ کرے۔

۱۔ حیوان کی تشکیل اس کی بنیادی ضروریات کرتی ہیں۔ اس لئے حیوان خود مختار

نہیں ہے۔ اس لحاظ سے انسان بھی کسی حد تک حیوان ہے کہ مادی ضروریات انسان کی خود مختاری کے عمل کو محدود کر دیتی ہیں۔ لہذا ہیگل کے نزدیک شاعری کے لئے بہترین کردار وہ ہیں جو کم سے کم ان مادی ضروریات کا دباؤ محسوس کرتے ہیں۔ جیسے شہزادے دجن کی مادی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے ملازمین فوج ہوتی ہے، اپنی روحانی محکات کا اظہار نسبتاً آزادی سے کر سکتے ہیں۔ ہیگل کے مطابق تمام لوگ (نوکر اور چاکر وغیرہ) جو شہزادے کی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے ڈرامے کا کردار بناتے ہیں۔ خود ایسے کردار بننے کے اہل نہیں کیونکہ ڈرامے کے لئے مناسب اور اچھا مواد نہیں بن سکتے۔

۲۔ اسی طرح انتہائی تہذیب یافتہ معاشرہ بھی کوئی اچھا ڈرامائی مواد فراہم

نہیں کر سکتا کیونکہ ایسے معاشرے میں کردار بنیادی طور پر اپنا اقتدار بنانے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ جبکہ ترقی پذیر اور ترقی یافتہ معاشرے کے افراد (کردار)۔

ہمہ اقسام کے قوانین، روایات، رسم و رواج اور ارادوں میں جکڑے ہوئے ہیں اور اس قانونی (آئینی) جنگل میں آسانی کے ساتھ اپنی آزادی و خود مختاری کا اظہار نہیں

کر سکتے۔ اگر ہیمٹ، پولیس، عدالتوں، وکیلوں، پبلک پراسیکیوٹروں وغیرہ سے خائف ہوتا تو وہ اپنی روح کی اندرونی آزادی اور خود مختاری کا معروضی اظہار پونٹیس، سٹریزاد کلاڈیس وغیرہ کے قتل کے ذریعے سے نہ کرتا۔

۳ ————— لیکن خود مختاری اور آزادی ضروری نہیں کہ طبعی (جسمانی) ہی ہو۔ چٹان کے ساتھ بندھا ہوا میتھیس ایک خود مختار آزاد مرد ہے۔ صرف ایک فعل کے ذریعے سے وہ اپنے مسلسل عذاب کا خاتمہ کر سکتا ہے۔ بس اسے دیوتاؤں کے دیوتا زیوس کے سامنے اپنے کئے پچھتا تا ہے۔ اس سے معافی مانگتا ہے اور وہ معافی مانگنے کے سلسلے میں خود مختار ہے۔ لیکن وہ اسی آزادی و خود مختاری کو بردے کا لٹا تے ہوئے معافی نہیں مانگتا۔ کردار کی خود مختاری اور آزادی کو اتفاقی، حادثاتی، کم اہم، ارضی نہیں ہونا چاہیے بلکہ کائناتی ہونا چاہیے جو انسانی زندگی کے لئے سب سے زیادہ اہم اور ضروری ہو جیسے کنبہ، وطن، ریاست، اخلاقیات، سماج وغیرہ۔ چونکہ انسانی زندگی اور روح کے لئے یہ تمام چیزیں اہم ترین ہیں اور قابلِ قصہ بھی اس لئے ڈرامائی شاعری کے لئے بھی یہی کچھ اہم ترین اور قابلِ تدریس ہے۔

۴ ————— فن عمومی طور پر اور خصوصی طور پر ڈرامائی شاعری کا تعلق کنکریٹ حقیقتوں سے ہے نہ کہ تجرید سے۔ اس لئے ضروری ہے کہ "خصوص" کا ادراک "کائناتی طور پر کیا جائے۔ فلسفہ، تجرید سے نبرد آزما ہوتا ہے (بند سے حساب وغیرہ) تھیٹر کا تعلق افراد سے ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ افراد کو ان کی تمام کنکریٹ حقیقتوں کے ساتھ و باقی میں رکھ کر دکھایا جائے۔

۵ ————— محض اس وجہ سے کہ تھیٹر کی عمومی دلچسپیاں کائناتی حوالوں سے پٹائی جاتی ہیں اس لئے انسانی روح کو متحرک کرنے والی قوتوں کو اخلاقی داستانوں سے نبول کیا جاسکتا ہے۔ یعنی کردار کی انفرادی مرضی کسی اخلاقی قدر کی تجسیم ہو یا اخلاقی طور پر اس "مرضی" کو

منتخب کر لیا گیا ہو۔ مثلاً گریٹون کی انفرادی مرضی کے حوالے سے اس کی یہ کنکریٹ تنہا کہ اینٹی گنی اپنے بھائی کو دفن نہ کرے۔ اخلاقی کردار کی یہ کنکریٹ صورت اس لئے بنتی ہے وہ اینٹی گنی کو اس فعل کی اجازت، ریاست کی بہتری کے لئے نہیں دے رہا۔ اینٹی گنی کی فولادی قوتِ ارادی (بھائی کی تدفین) کے لئے سچی یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ بھی (کنے کی اچھائی کے لئے) ایک اخلاقی قدر کی کنکریٹ صورت ہے۔ جب یہ دو کردار متضارب ہوتے ہیں تو درحقیقت دو اخلاقی اقدار کا تضارب ہوتا ہے۔ ہیگل کے مطابق اس تضارب کا انجام سکون اور آسائش میں ہونا ضروری ہے تاکہ یہ اخلاقی جھگڑا مکمل طور پر نہٹ جائے کہ کون سچا اور صحیح ہے۔ کون سی قدر افضل ہے۔ اس مخصوص کھیل اینٹی گنی میں دکھایا گیا ہے کہ اگرچہ دونوں کرداروں کے جذبات کا اظہار انتہا پسند سے لیکن دونوں ہی درست ہیں۔ گویا "خانی فی نفسہ اقدار میں نہیں بلکہ ان کے رویوں کی انتہا پسندی ہے۔"

۶ — سچے اور کامل ایٹے کے لئے ضروری ہے کہ وہ انجام، جس تک کردار پہنچنا چاہ رہے ہیں مصالحت پر مبنی نہ ہو۔ اگر کسی قسم کی کوئی "مصالحت در آنے کا امکان بھی تو ایسی تخلیق المیہ نہیں ہوگی، صرف ڈرامہ ہوگی۔"

ہیگل کی بوہلیقا کی سب سے اہم خصوصیت کردار کی فطرت کو اس کی روح کا حلقہ بگوش قرار دینا ہے۔ یعنی کردار کے تمام (خارجی) اعمال و انفعال کی آزاد روح سے تحریک پاتے ہیں۔

برہنیت کی رمار کسی بوہلیقا ہیگل کی آئیڈیلٹٹ (خیالی پیکری) بوہلیقا کے مخالف یا برعکس ہی نہیں بلکہ اس کے جوہر ہی کے انکار کرتی ہے۔ برہنیت کے مطابق کردار کئی طور پر اپنی آزادی روح کا حلقہ بگوش نہیں ہوتا بلکہ اکثر بیشتر اقتصادی اور معاشرتی قوتوں کا نشانہ ہوتا ہے۔ جن کے حوالے سے نہ صرف وہ اپنا ردِ عمل متعین کرتا ہے۔ بلکہ اس ردِ عمل کا اظہار

بھی کرتا ہے۔

ہینگلی بوطیقا میں (صرف اس کے چند حصوں ہی میں نہیں بلکہ مسلسل) یہ سوجھ بوجھ ہے کہ رزمیہ شاعری کردار کی آزاد روح ہی کے ذریعے سے عمل کا تعین کر کے اسے پیش کرتی ہے۔ اور غنائی شاعری فی نفسہ روح کے اندر موجود حرکت کو پیش کرتی ہے اور ڈرامائی شاعری ہمارے نظروں کے سامنے روح اور اس کے اعمال کو معروضی دنیا میں پیش کرتی ہے۔

برینخت (اور دوسرے مارکسی) یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ داخلی اور معروضی میں سے کس کو سبقت حاصل ہے۔ خیالی پیکری بوطیقا کے لحاظ سے سوشل سوجھ ہی سوشل وجود قائم کرتی ہے۔ لیکن مارکسی بوطیقا اس کے بالکل برعکس ہے کہ سوشل وجود، سوشل سوجھ کو مشروط کرتا ہے اور متشکل کرتا ہے۔ ہینگلی کے مطابق روح، ڈرامائی عمل پیدا کرتی ہے۔ لیکن برینخت کے مطابق کردار کے سماجی تعلقات ڈرامائی ایکشن کو جنم دیتے ہیں۔

دراصل برینختی بوطیقا محض رزمیہ نہیں ہے بلکہ مارکسی ہے۔ اور مارکسی ہونے کے ناطے سے غنائی ہو سکتی ہے، ڈرامائی ہو سکتی ہے اور رزمیہ بھی۔ برینختی بوطیقا ان تینوں اقسام کا احاطہ کرتی ہے۔ اس لئے برینخت نے اپنے مختلف کھیلوں میں مختلف انداز میں تینوں حصے اقسام سے استفادہ کیا ہے۔

اپنے تبصرے کے لئے رزمیہ کا لفظ استعمال کرنے کے بعد برینخت کو احساس ہو گیا تھا کہ یہ اصطلاح اس کے مافی الضمیر کو ٹھیک سے ادا نہیں کر سکی / کر سکتی۔ اس لئے اس نے اپنی بوطیقا کو "جدلیاتی بوطیقا" کا نام دے دیا۔ کیا یہ اصطلاح بھی برینخت کے تبصرے کے لئے غیر مناسب اور کنفیوزنگ نہیں؟ ہینگلی کی بوطیقا بھی تو جدلیاتی ہے۔ برینخت کو پتا چلے گا کہ اپنی بوطیقا کو مارکسی بوطیقا کا نام دیتا نا کہ غیر مارکسی۔ برینخت کے بارے میں جدلیاتی بوطیقا کی اصطلاح کے حوالے سے وہ انتشار پیدا نہ کر سکنے جو انہوں نے

برہنیت کی اصل کو گڈ ٹھکرانے کے لئے پیدا کیا۔ (اگر کسی نے کہا تھا کہ سوشل وجود ہی سوشل سوچ کا تعین کرتا ہے۔ اسی لئے حاکم ملتے عوام کے لئے مشکل وقتوں میں ان سے ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں۔ اور اصلاحات نافذ کرتے رہتے ہیں۔ تاکہ غیر مطمئن لوگ مکمل طور پر غیر مطمئن ہو کر انقلابی نہ بن جائیں۔) کم فائدہ کم انقلاب اسی لئے سرمایہ دار فلاحی حاکمیتوں میں انقلابی جذبہ بہت کم ہی نہیں ہوتا بلکہ بعض حالات میں یہ "محروم عوام" رجعت پسند ہو جاتے ہیں۔ ایسے خفاک کے محنت کشوں کی سوچ دوسری دنیا کے ان عوام سے قطعی مختلف ہوتی ہے جو گندگی میں رہتے ہیں جنہیں بھوک، بیماری، بے کاری کے خلاف کوئی تحفظ نہیں ملتا۔ ایک اور غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے۔ میگال بھی ڈراے میں المیاتی تحارب کی بنیادی ضرورت پر زور دیتا ہے۔ لیکن اس کے ہاں اس بنیادی ضرورت کی فطرت اخلاقی ہے۔ یعنی کردار جو کچھ کرتے ہیں۔ اخلاقی حوالوں سے اس کے نتائج سے بچ نہیں سکتے۔ لیکن برہنیت اخلاقی حوالوں کے بجائے سماجی اور معاشی ضروریات پر زور دیتا ہے۔ برہنیت کے ہاں کردار اس حوالے سے اچھا بُرا نہیں ہے کہ اس میں رحم اور بے رحمی کی خاصیتیں موجود ہیں یا نہیں (یا کم یا زیادہ ہیں)۔ بلکہ کردار اس بنا پر معاف نہیں کرتا یا سزا موت نہیں دیتا کہ اس میں اس کی ذاتی سوچ کا دخل ہے بلکہ اس کردار کی سوچ کو اس کا طبقہ ذاتی کردار (بورژوا) متعین کرتا ہے۔ جسے اپنے نفع میں زیادہ سے زیادہ امانہ کرنا ہے۔ لیکن برہنیت کا یہ مطلب بھی نہیں کہ فرد کی اپنی مرضی کبھی دخل انداز ہوتی ہی نہیں۔ وہ تو صرف کہتا ہے کہ فرد کی مرضی ڈرامائی ایکٹس کے لئے انتہائی نفرت کے جذبات رکھتی ہے اور اس کے منہ پر تھوکتا چاہتی ہے۔ لیکن ادنیٰ ہی کے توسط سے رفتہ رفتہ اس کی یہ ذاتی مرضی اس کی سماجی ضروریات اور اس کے مقاصد کے سامنے ماند پڑ جاتی ہے۔ قاتل اور مقتول کی بیوہ ایک دوسرے کی محبت میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح وہ اپنے ذاتی احساسات اور جذبات کو بالائے طاق رکھ کر سبھول بھال کر اپنے مقصد کے لئے بھرپور سعی کرنے

نگتے ہیں (ان دونوں کا مشترکہ مقصد! — منافع)۔

برہنیت کے تھیٹر کے بارے میں امتیازات درحقیقت شاعری کی تین ممکنہ اقسام میں امتیازات ہیں۔ مثلاً داخلیت اور معروضیت کے درمیان توازن کے سلسلے میں، برہنیت کی بوطیقا کے مطابق بھی معروضیت (رزمیہ) یا داخلیت (غنائی) کے درمیان کسی کی بھی فوقیت یا دونوں میں توازن نظر آ سکتا ہے۔ مگر کہیج، سینورا کرار، گلیلیو، مولر اور دوسرے ڈرامائی کردار حقیقت میں معاشی قوتوں کا نشانہ ہیں اور اپنی باری پر وہ بھی حقیقت پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ دوسرے کھیلوں میں "شیزون کی نیک خاتون" میں شوئی تایا، "وہ جو ہاں کہتا ہے" میں گیلی گے کے کردار ایسے ہیں جن میں معروضیت کا ترجمان ہونے کے رجحان غالب ہیں اور ان کرداروں کی معروضیت، اظہار میں واضح اور صاف ہونے کے مقابلے میں سکڑے دکھائی دیتے ہیں۔ دوسری انتہا یہ ہے کہ غنائی کرداروں پر معروضیت بغیر کسی دباؤ کے حادی نظر آتی ہے "شہروں کا جنگل" اور اظہاراتی EXPRESSIONISTIC کھیل) اظہاراتی طریقہ، حقیقت کے اظہار کا داخلی طریقہ ہے۔

جہاں تک حرکت، وقت اور مقام کی اکائی کا تعلق ہے، غنائی، اظہاراتی اور سٹیٹ انداز کے کھیلوں کے لئے اس اکائی کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ (عموماً الزبتھی اور شیکسپیری کھیلوں میں بھی یہ اکائی ضروری تصور نہیں کی گئی)۔ برہنیت اور دوسری جن ضروریات پر زور دیتا ہے۔ وہ ڈرامے کے لئے تو مناسب ہوتی ہیں لیکن غنائی اور رزمیہ میں موجود نہیں ہوتی۔ کیونکہ ان دو ہیئتوں کے لئے مناسب ہوتی ہیں۔ مادی اور پیکری بوطیقا مارکسی، ہنگی، پر بھی یہی بات صادق آتی ہے۔ دوسری ضروریات جن کی طرف برہنیت اشارہ کرتا ہے۔ وہ ڈرامے کی انواع میں شامل ہیں نہ کہ ہنگی یا مارکسی / برہنیتی بوطیقا میں۔ ارتقا تسلسل میں ہوا پھلانگوں میں؛ سٹریٹبرگ کے کھیل "خوش قسمت پیٹر کا سفر" میں حرکت مسلسل نہیں ہے۔ (کردار جانوروں وغیرہ میں سریلی انداز سے ڈھلتے ابھرنے رہتے ہیں) اکثر کٹر آئیڈیٹسٹ کھیل، معروضیت سے لائق

ہوتے ہیں۔ ایک منظر کے ساتھ دوسرے منظر کے انسلاک کا منطقی جواز ”ڈرامائی“ انداز کے لئے تو درست اور ضروری ہے لیکن غنائی یا رزمی تخلیقات کے لئے اس کی موجودگی ضروری نہیں۔ بریخت، اپنے کرداروں کے اعمال کے لئے ایک سائنسی تجسس کی نشان دہی کرتا ہے، بیمار ذہنیت کے تجسس کی نہیں اور یہ تخصیص قطعی طور پر اضافی معنوں میں ہے۔ یہ کہنا غلط ہوگا کہ ازدک کے مقدمے کے نتائج کے لئے تجسس پیدا نہیں ہوتا۔ رکہ بچہ بالآخر کس کے پاس رہے گا، اس بچے کی حقیقی ماں کون ہے؟ بیمار ذہنیت کا تجسس اپنی مکمل شکل میں صرف پراسرار سنسنی خیز قسم کے نادلوں، ڈراموں اور فلموں ہی میں پایا جاتا ہے۔ جس طرح ازدک بیمار ذہن کی گونگی بھری بیٹی) کے لئے تذبذب اور تجسس پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح ابسن بھی عوام کا دشمن میں لبرل بورژوازی و انظام کی نوک کے لئے سائنسی تجسس پیدا کرتا ہے۔

بریخت کے ہاں ایک اور مسئلہ رجوع زیادہ واضح نہیں (تصفیہ طلب نظر آتا ہے۔ یہ کہ کھیل میں محض اشاروں سے کام لیا جانا چاہیے یا دلائل سے۔ بریخت کو بہتر طور پر سمجھنے کے لئے ہمیں یہ یاد رکھنا پڑے گا کہ فن کا یہ فرض نہیں کہ وہ صرف حقیقت کو پیش کر دے بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ اپنی پیش کش میں انکشاف کرے۔ چیزیں حقیقت میں کیا ہیں اور اس کا اظہار کیسے کیا جا سکتا ہے؟ اور کس کے لئے؟ ان سوالوں کا بہترین جواب خود بریخت ہی فراہم کرتا ہے۔

”میں یہ نہیں کہتا کہ وہ ڈرامہ نگاری جسے میں ”نیرارسطوی“ کا نام دیتا ہوں۔ اور اس کے ساتھ ساتھ اداکاری کا رزمیہ انداز ہی مسائل کا واحد حل ہیں۔ لیکن ایک بات صاف عیاں ہے کہ آج کی دنیا، آج کے لوگ صرف ایک انداز سے بیان کئے جاسکتے ہیں۔ یہ دنیا خود میں تبدیلی کا جوہر رکھتی ہے اور اس کی قلبی ماہیت ہو سکتی ہے۔“

ارسطو کے مطابق احساس باہمی رتمائشی اور اداکار کے درمیان وہ جذباتی بندھن ہے جس میں دو بنیادی جذبے موجود ہیں — ترحم اور خوف۔

ضروری نہیں کہ یہ مشترکہ احساس (احساس باہمی) صرف ترحم اور خوف ہی کے جذلوں سے

مشکل ہو۔ یہ اور جذبول کے باعث بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ احساسِ باہمی کا لازمی جز و صرف یہ ہے کہ تماشائی اپنی اداکاری کی صلاحیت کو سیٹج پر اداکاری کرتے اداکار میں منتقل کر دے اور اس کا اپنا رد یہ انفعالی ہو جائے۔ اسطو کے مطابق احساسِ باہمی، ایجنس کا نتیجہ ہوتا ہے لیکن کردار کی سوچ / تماشائی کی سوچ DIANOIA کو روشن خیالی سے بھی ابھارا جاسکتا ہے۔ بریخت کہیں بھی جذبے کا مخالف نہیں۔ البتہ یہ ضرور کہتا ہے کہ خیالی پکیری تخلیقات میں جذبہ اپنے وسیلے سے اپنے ہی لئے متحرک ہوتا ہے۔ جو جذباتی بدستوں ORGIES پر منتج ہوتا ہے۔ جب کہ مادیت کی بوہلیقا میں صرف ہی مقصد نہیں بیان کیا جاتا کہ دنیا کی تفسیر ہی کی جانی چاہیے اور بس۔ بلکہ ارفع مقصد تو یہ ہونا چاہیے کہ دنیا کی قلب مابہیت کر کے رہنے کے قابل کیسے بنایا جائے۔

اچھا احساسِ باہمی سمجھنے کی قوت کو مفلوج نہیں کرتا بلکہ سمجھنے کی قوت کا تقاضا کرتا ہے تاکہ منظر کو جذباتی بدستی میں منتقل ہونے سے بچایا جاسکے — تماشائی کو اس کو اس کے معاشرتی گناہ کی تطہیر سے بچایا جاسکے۔ دراصل بریخت یوں ~ جذبے / جذباتیت کو قبول ہی نہیں کرتا بلکہ اصرار کرتا ہے۔ البتہ جذباتی بدستی کی مذمت کرتا ہے۔ اس کے لئے جدید سائنس کو جذبات سے منہا کہ نا حاکت ہے۔ اور جذبے کا لاعلمی کے بجائے علم کی پیداوار ہونا ضروری سمجھتا ہے — علم کا حصول ایک جذباتی تجربہ ہے اور اس سے پیچھا چھڑانے کی کوئی ضرورت نہیں۔ لیکن لاعلمی بھی تو جذبات پیدا کرتی ہے۔ مخالفت ایسے جذبات کی ہونی چاہیے۔ بدرجہا جب ایک ایک کر کے بیٹے جنگ کی بھینٹ چڑھ جاتے ہیں تو کیا جذبات تابو میں رہ سکتے ہیں؟ آنسو ندرتی طور پر یہ ہی نکلتے ہیں۔ لیکن آنسو اس بنا پر نہیں بہنے چاہئیں کہ مقدر نے اس کے بیٹے ہضم کر لئے بلکہ جنگ اور جنگ کی تجارتی وجوہ کے خلاف ان آنسوؤں کو سیلِ رواں بن جانا چاہیے کہ دراصل یہی وہ ضرورت ہے جس نے اس کے بیٹے ہضم کر لئے — مختصر یہ کہ بریخت نہیں چاہتا کہ تماشائی تھیٹر میں داخل ہوتے وقت دل تو اپنے ساتھ لے آئیں لیکن دماغ

باہر تھیٹر کے دروازے پر ہی چھوڑ آئیں۔ ہنگل چاہتا ہے کہ ڈرامائی تخلیق کے مدد جزر اپنے اختتام پر پہنچ کر اطمینان کی حالت پر منتج ہونے چاہئیں۔ ارسطو بھی یہی کہتا ہے کہ جب ایسے کے آخر میں آفات کے وسیلے سے، المیہ خامی کی تطہیر ہو جاتی ہے تو سکون کا لوٹ آنا ضروری امر ہے اور پھر سے توازن قائم ہو جاتا ہے۔ — یعنی دونوں فلسفیوں کے لئے دنیا کا اپنے دائمی توازن کی طرف واپس آنا ضروری ہے تاکہ طمانیت اور سکون کا دور دورہ برقرار رہ سکے۔ برنخت چونکہ مارکسی ہے، اس لئے ڈرامائی تخلیق کا توازن / طمانیت / سکون پر اختتام پذیر ہونا اس بات کی دلیل ہے کہ ڈرامہ نگار مرد جیت PRAXIS کو برقرار رکھنا چاہتا ہے۔ اس کے برعکس ڈرامائی تخلیق کے لئے ضروری ہے کہ معاشرے کی قلب مابیت کے لئے وہ ان طریقوں، ان وجوہ کو ظاہر کرے جن کے باعث معاشرے کے لئے اپنا توازن کھو دینا اٹل ہو جاتا ہے اور یہ بھی بیان کرے کہ اس قلب مابیت کے عمل کو تیز کس طرح کیا جاسکتا ہے۔ ایسا تھیٹر جو سماج میں تبدیلی پیدا کرنے والوں ہی کی قلب مابیت کر دیتا ہے اس میں طمانیت اور سکون کیسے آسکتا ہے۔ توازن کیسے قائم رہ سکتا ہے۔ ارسطو اور سگنل ڈرامے کے اختتام پر تماشائی کو تھپکی دے کر سنانے کا اہتمام کرتے ہیں۔ لیکن برنخت چاہتا ہے کہ ڈرامے کے اختتام پر تماشائی کے عمل کا آغاز ہو اور توازن معاشرے کی قلب مابیت کے بعد پیدا ہو نہ کہ فرد کی جائز طلب اور ضروریات کے لئے تناؤں کا اخراج (تطہیر) کر کے۔

اگرچہ برنخت کے کھیل "سینورا کرار اور انفلیس" کو ارسطوئی کھیل کہا گیا ہے کہ ارسطو کے ساختیاتی نظام کے تمام تقاضے پورا کرتا ہے۔ لیکن ایک اہم ترمیم اس ارسطوئی کھیل کو غیر ارسطوئی بنادیتی ہے کہ "سیرورن" کی "خامی" سے ارسطوئی معنوں میں تطہیر کے ذریعے نجات حاصل نہیں کی گئی۔ یعنی ان جذبات کی تطہیر جو معاشرتی تبدیلی لانے کے لئے ضروری ہوتی ہے۔ البتہ سینورا کرار اپنی بے عمل کی تطہیر ضرور کر دیتی ہے۔ اپنی لاشمی کی وجہ سے وہ ایک منصفانہ جدوجہد کے حق میں خود کو ملے کرنے پر آمادہ نہیں کر سکتی۔ لہذا وہ غیر جانبدار رہنے کی کوشش کرتی ہے۔ غیر جانبداری میں اس

کا ایتقان ہے۔ ہندو اپنے قبضے میں لی ہوئی رالفیس وہ کسی کے بھی حوالے کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔
 "المیہ سیر و (ارسطوئی) اپنے عمل کے امکان کو کھود دیتا ہے۔ لیکن جب کردار کا حاصل کیا ہوا علم اس
 کی ذاتی خامی کے بجائے دکر اس میں کوئی خامی نہیں ہے، معاشرتی خامیوں کی نشاندہی کرتا ہے
 تو سینورا کردار ایک فیصلہ کرتی ہے (ارسطوئی تقاضوں کے برعکس) اور اس پر عمل درآمد شروع کر
 دیتی ہے، خانہ جنگی میں عملی طور پر شامل ہو کر۔ — (برہنیت نے اپنی ایک نظم —

ON EVERY DAY THEATRE ۱۹۲۰ء میں بڑی خوبصورتی میں تھیٹر کے بارے میں

اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اسے بھی پڑھ لیا جائے تو کوئی مضائقہ نہیں۔

دراصل احساسِ باہمی کی کارکردگی جو احساسِ دلائے بغیر عمل پذیر ہوتی ہے، میں دو افراد
 ایک دوسرے کا عکس ہوتے ہیں۔ ایک حقیقی (تماشائی) اور دوسرا فرضی (کردار) ان دو کے
 مطابق ہی دو کائناتیں وضع کی جاتی ہیں۔ پھر دونوں میں سے ایک حقیقی (تماشائی) کا سر پکڑ کر
 دوسرے (فرضی) کردار کے سامنے جھکا دیا جاتا ہے۔ یعنی حقیقی انسان اپنی فیصلہ کرنے کی قوت
 کو اپنی پرچھائیں، اپنے عکس کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس قسم کے کھیلوں میں خیانت ہوتی ہے کہ
 جب جیتا جاگتا انسان انتخاب کرتا ہے تو وہ ایک حقیقی زندہ صورتِ حال کو منتخب کرتا ہے۔ لیکن
 جب کردار انتخاب کرتا ہے اور تماشائی کو انتخاب کرنے کے لئے اکساتا ہے، تو وہ انتخاب
 ایک فرضی، جعلی، غیر حقیقی صورتِ حال میں کرتا ہے۔ جس میں حقیقتوں کی وہ گھمبیرتا، پیچیدگی
 اور کنائے نہیں ہوتے جو حقیقی زندگی پیش کرتی ہے۔ نتیجتاً اس وسیلے سے حقیقی انسان (تماشائی
 ایک غیر حقیقی، فرضی انسان) کردار کو غیر حقیقی صورتِ حال اور معیار کے مطابق انتخاب کرتا
 ہے۔ دو کائناتوں کا انطباق (حقیقی اور فرضی) بھی اپنے جبری اثرات رکھتا ہے۔ تماشائی ایک
 افسانوی تجربے سے گزرتا ہے اور اس کے اجزاء کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔ تماشائی کہ
 جو ایک زندہ، حقیقی فرد ہے، اسے ہی حقیقت اور زندگی کے طور پر قبول کر لیتا ہے، جسے ایک
 فن پارے میں فنی پیش کش کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اسے جمالیاتی انجذاب

کہا گیا ہے۔ یہ احساس باہمی اس وقت بھی کہ شہر دکھاتا ہے جب تماشائی کی حقیقی کائنات اور سیٹج کی فرضی کائنات کا باہم تصادم ہوتا ہے۔ سنسریپ کا نظام اسی لئے نافذ کیا جاتا ہے کہ کہیں تماشائی کی کائنات پر حاکم طبقوں کے لئے ناقابل قبول کائنات کا انطباق نہ ہو جائے۔ کوئی عشقہ کہانی بظاہر کتنی ہی سادہ کیوں نہ ہو اس میں یہ امکان ہمیشہ رہتا ہے کہ کہیں یہ کہانی کسی اور کائنات کی انداز کا وسیلہ نہ بن جائے جو تماشائی کی کائنات نہیں ہے۔ میرا ایمان ہے کہ امریکی پروڈیوسروں نے تیسری دنیا کو اپنی سیاسی، نیم سیاسی فلموں کے بجائے عشقہ موضوعات والی فلموں کے ذریعے سے زیادہ بہرہ باد کیا ہے۔ نوٹوری قسم کی بظاہر بے ضرر اور مستحکم کہانیاں زیادہ خطرناک ہوتی ہیں کہ ان کا نظریاتی تاثر بین السطوح رفتہ رفتہ سرایت کرتا ہے۔ (رومانوی ہیرو رومانوی ہیروئن کی محبت جیتنے کے لئے انتھک کوشش کرتا ہے، بڑے مالک کی اصلاح ہو جاتی ہے۔ اور ہیرو ہیروئن کے لئے تو وہ نیک بن جاتا ہے لیکن باقیوں کے لئے وہ BOSS ہی رہتا ہے)۔ یوں سرمایہ دارانہ سماج اپنے ذرائع ابلاغ (خصوصاً فلم، ٹی وی اور ڈرامے) کے ذریعے سے اپنی اقتدار کو آہستہ آہستہ ہمارے اندریوں داخل کرتا ہے کہ ہمیں اس کا احساس تک نہیں ہوتا اور یوں تیسری دنیا کے بہتے لوگ، ایک دوسرے کے ساتھ مقابلے کی جستجو اور منظم، باربط اور جاہل سماج (اندرون ملک ان کے گماشتوں) کے سامنے بے بس ہوتے ہیں اور اس سماج کا اثر نفوذ ہم میں یوں سرایت کرتا ہے جیسے جیسے باریک جھٹکی کے آر پار مختلف حلول، یعنی احساس باہمی کی وساطت سے نہیں بلکہ سرانستی تحلیل و انجذاب کے عمل OSMOSIS کے ذریعے سے۔

ڈرامے (سیٹج، ٹی وی، فلم) کے اعراض و مقاصد اور اس کی مختلف صورتوں کے اس (تفصیلی؟) جائزے کے بعد آسانی سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ڈرامہ حاکم طبقوں کے ہاتھوں میں ایک ایسا آلہ ہے جس سے نہ صرف معاشرے کا درجہ حرارت معلوم کیا جاتا ہے بلکہ

اسی آلے کو درجہ حرارت اپنی مرضی کے مطابق کنٹرول میں رکھنے کے لئے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن جب مظلوم طبقے اس آلے کے استعمال کا بہترین طریقہ جان جاتے ہیں تو یہی آلہ اُن کے ہاتھوں میں انقلابی ہتھیار بن جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ موخر الذکر قسم کے ڈرامے کب ایسی جگہوں پر / ایسے لوگوں کو ضرورت نہیں ہوتی جو حالات میں تبدیلی کے خلاف ہوتے ہیں۔ ان میں وہ حکومتی ادارے بھی شامل ہیں جو پیش کش کے سرکاری، نیم سرکاری اداروں کو (اور پرائیویٹ اداروں کو سخت سنسر کے ذریعے سے) کنٹرول میں رکھتے ہیں۔ اور وہ ناظرین / تماشاگر بھی شامل ہیں جو اپنے آپ کو (ڈرامے کے) فرضی، جعلی، مستعار ایکشن کے حوالے کر کے اپنے آپ کو انفعالی حیثیت کے حوالے کر دیتے ہیں۔ اس لئے قلبِ ماضیت کا جو ہر رکھنے والے کھیلوں کو ہر دو فریقین کی طرف سے اکثر متروک کر دیا جاسکتا ہے۔ اگر تبدیلی چاہئے تبدیلی لانے والا ڈرامہ (تھیٹر) سول لائٹس کے بجائے ایسے علاقوں میں کیا جائے جہاں کے باشندے معاشرے میں تبدیلی چاہتے ہوں تو نہ صرف کہ ایسے تھیٹر کو نہ صرف قبول جائے گا بلکہ ایسے تھیٹر کے مقاصد بھی حاصل کئے جاسکیں گے۔ یعنی ان علاقوں میں تھیٹر جہاں کے باسی بھوک، افلاس، بیماری، استحصال، ظلم اور جبر کی دنیا کو تبدیل کر کے ان اذیتوں سے پاک دنیا، نئی دنیا کو آباد کرنا چاہتے ہیں۔ ایسی صورتِ حال میں تھیٹر کے ساتھ ان لوازمات کا ہونا قریباً ناممکن ہے جو سول لائٹس یا میں ایک خوب رت تھیٹر میں جدید سامان کے ساتھ ڈراموں کے پیش کش کا خاصا ہوتا ہے۔ — اس لئے اس قسم کے ڈراموں کے کسی حد تک "اسی قدیم" تکنیک کی تجدید ضروری ہو جاتی ہے جو "قدیم یونانی تھیٹر" سے پہلے موجود تھی۔

شروع شروع میں تھیٹر، میلہ تھا، ضیافت تھا، کاریموال تھا، ایک بے ساختہ "گیت" تھا۔ جو آزاد لوگ کھلی فضاؤں میں "گاتے" تھے۔ (یہ مخصوص مذہبی رسوم دروانِ دے "تھیٹر" سے بھی ذرا پہلے کی بات ہے) بعد میں اشرافیہ / حاکم طبقوں نے "تھیٹر" پر قبضہ کر لیا اور تقسیم کردینے والی دیواریں کھڑی کر دیں۔ سب سے پہلے لوگوں کو تقسیم کیا گیا۔ یعنی اداکاروں اور

تماشا یوں میں بانٹ کر دی۔ پھر اداکاروں میں بھی ہیرو کی تخصیص کر دی گئی اور یوں جبر نے "ذہنی تلقین" کا آغاز کیا۔ آج کی دنیا میں مجبور اور مظلوم عوام خود کو آزاد کر رہے ہیں اور اس حوالے سے ایک مرتبہ پھر تھیٹر کو واپس لے رہے ہیں جس کے لئے تھیٹر کی دیواروں کو بھی مسمار کرنا ضروری ہے۔ تماشائی پھر سے اداکار بننے لگا ہے اور کردار کو جو پیشہ ور اداکار کی ذاتی ملکیت بن گیا تھا۔ اس سے واپس لے رہا ہے اور یوں ایک بار پھر تماشائی عوام تھیٹر میں بھی معاشرے میں بھی "ہیرو" بن رہے ہیں۔

———— اور ایک ڈرامہ، نوٹنگ کی فارم کو لے کر آج کے سیاق و سباق کے ساتھ لکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ فارم میرے لئے بھی نئی ہے۔ یہ ڈرامہ کسی ایئر کنڈیشنڈ ہال میں نہیں کھیلا جائے گا۔ "ناج گانوں سے بھر پور کھلی کھلی جگہوں پر کھیلے گئے۔ تماشا یوں کے شمولیت کے ساتھ ٹکٹ بہت سستے رکھیں گے۔" (میرے نام بمبئی سے ساگر سرحدی کے خط کا اقتباس) بھارت میں "عوامی تھیٹر" کے بارے میں بوجہ اور کچھ کہنے سے گریز کر دوں گا۔ بس اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ جنوبی ہند اور مغربی بنگال کے علاقوں میں تھیٹر کی یہ "قدیم" فارم قبول عام کی حیثیت حاصل کر چکی ہے اور سٹریٹ کارنر تھیٹر میں جن مٹیا پنچ، پرائیگ اور ہیلڈ گشت سمیتی ایسے گروپ مقبول عوام کو چکے ہیں۔ البتہ دیگر ایشیائی ممالک، فلپائن، جنوبی کوریا، تھائی لینڈ انڈونیشیا اور جاپان کے عوامی تھیٹر کا جائزہ لینے میں کوئی قباحت نہیں۔

فوبائن باورنڈ امریکی ماہر ڈرامہ اپنے ۱۹۵۶ء کے ایک مضمون "شرق میں تھیٹر" میں رقم طراز ہے: "جدید انڈونیشیائی تھیٹر جس کا آغاز دوسری عالمگیر جنگ کے دوران ہوا تھا، ابھی تک اپنے آپ کو شوقیہ (AMATEUR) بنیادوں سے آزاد نہیں کر سکا۔" یہ صرف سیکارنو کے انڈونیشیا کے بارے میں رائے نہیں بلکہ آج بھی اکثر مغربی ماہرین کی رائے یہ ہے کہ مغربی معیار کے تھیٹر نے ابھی تک ایشیا میں جنم ہی نہیں لیا۔ (جیسے چین اور جاپان ایشیا میں شامل نہیں۔ بہر حال) "شوقیہ" سے ان کی مراد غالباً یہ ہے کہ چونکہ ایشیا کا تھیٹر مجموعی طور پر

مغربی جدید ٹیکنالوجی سے لیس نہیں۔ اس لئے بہت پیچھے ہے۔ میرا خیال ہے کہ ایشیائی تھیٹر کا مسئلہ یہ نہیں کہ اپنا پیچھا "شوقیہ" کی بنیادوں سے کیسے چھڑاتے۔ (میں تو یہ تک سمجھتا ہوں کہ یہ "شوقیہ" تھیٹر ہی ہے جو پیشہ درون کے ہاتھوں سے تھیٹر کو ذلت سے بچا سکتا ہے) بلکہ مسئلہ یہ ہے تھیٹر کو محض ایک کلچرل فارم کے طور پر نہ لیا جائے کہ جس میں پیشہ ور لوگ ہی حصہ لے سکیں بلکہ یہ ایک ایسی کلچرل فارم ہونی چاہئے کہ جس کے ذریعے سے عوام مکمل طور پر اپنا اظہار کر سکیں۔

انگلستان امریکہ وغیرہ میں نوجوان انقلابیوں نے گلی کی ٹکڑے تھیٹر دریافت کیا اور اسے (اجکی ٹیشن پروڈیگنڈہ) کا نام دیا۔ لاطینی امریکہ کے بیشتر ممالک برازیل چلی، پیرو وغیرہ) میں سائنسی بنیادوں پر عوامی تھیٹر ظہور پذیر ہو چکا ہے۔ جس کا ذکر (خاص طور پر ساخت کے بارے میں) یو آں نے اپنے لیکچروں میں بڑی وضاحت سے کیا ہے۔ جاپان میں اس قسم کا تھیٹر بلیک ٹینٹ تھیٹر گروپ ۶۸/۷۱، ٹوکیو میں اسی انداز سے کام کر رہا ہے۔ ایشیائی تھیٹر کا ذکر کرتے ہوئے اس گروپ کا ایک رکن تسونو گیتا ردا اپنے مضمون "طنز کے پتھر میں بیان کرتا ہے کہ ۱۹ اکتوبر ۱۹۷۶ کو تھماسٹ یونیورسٹی (بنکاک) میں سیاسی نوعیت سے ساختہ کھیل پیش کیا۔ اس پیش کش اور بعد میں پیش آنے والے واقعات نے انہیں بتایا کہ تھیٹر کی اپنے طور پر تخلیق کردہ کلچر کے حوالے سے (جڑیں عصری ایشیائی معاشرے میں کتنی گہری ہو گئی ہیں۔ اس سے پیشتر ۱۹ اکتوبر کو تھانوم (تھائی لینڈ) کا آمر جسے انقلاب ۱۹۷۲ء کے دوران جلاوطن کر دیا گیا تھا) بھکشو کے بھیس میں تھائی لینڈ واپس آ گیا تھا۔ اس کی آمد کے بعد دو محنت کش جو تھانوم کی دوبارہ جلاوطنی کے مطالبے کے اشتہار لگا رہے تھے، پولیس کے ہاتھوں قتل ہو گئے۔ تھماسٹ یونیورسٹی میں طلباء کئی روز تھانوم کی آمد اور کارکنوں کے قتل کے خلاف مظاہرے کرتے رہے۔ پھر ۱۹ اکتوبر کو سہ پہر کے وقت لان پوچوک میں انہوں نے اپنا بے ساختہ کھیل پیش کیا۔ اس کھیل کے دو حصے تھے۔ پہلے حصے میں ایک لڑکی،

تھانوم کی طرح بھکشو لباس میں، ہاتھ میں کھلونا سٹن گن لئے آئی اور تین برس پہلے کے اکتوبر انقلاب کا منظر پیش کیا۔ اس انقلاب میں تھانوم کے بیٹے میجر نارونگ نے فضا میں پہلی کاپڑ سے احتجاجیوں پر گولیاں چلائی تھیں۔ اور دوسرے منظر میں تھانوم کے ہاتھوں دوا احتجاجی محنت کشوں کو قتل ہوتے دکھایا گیا تھا۔ طلباء نے یہ کھیل ڈراموں پر تختے رکھ کر بنائے سیٹج پر دو مرتبہ پیش کیا۔ اگلی صبح ہسپتال کے ایک اخبار نے پہلے صفحے پر ایک تصویر چھاپی جس میں ایک طالب علم کو گٹھے میں پھنسا ڈال کر شکتا دکھایا گیا تھا۔ لیکن اخبار والوں نے بوجہ اس طالب علم کے چہرے کے بجائے دلی ہنڈ دیکر لارکون کا چہرہ چھاپ کر پیش کیا۔ جس سے یہ کہنا مقصود تھا کہ طالب علم، دلی عہد کو پھانسی پر لٹکانا چاہتے ہیں۔ اس جیلی تصویر کو یہاں بنا کر فوج، پولیس اور دائیں بازو والوں نے مل کر تھاست یونیورسٹی کا گھیراؤ کر لیا اور ۱۰ اکتوبر کو گولی چلنی شروع ہو گئی اور اگلے پانچ گھنٹوں میں طلباء سمیت دو سو سے زائد لوگ موت کے گھاٹ اتار دیئے گئے۔ اس دن کو "خونیں بدھ دار" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ کہیں کرنے والے طلباء، گم قمار کر لئے گئے۔ اور انہیں عبرتناک سزائیں دی گئیں۔ ان تین روزہ کے واقعات سے پتہ چلا کہ تھائی معاشرے میں تھیسٹر کتنی اہمیت اختیار کر گیا ہے! یعنی اس تھیسٹر کو حکومت کا تختہ الٹنے کے اہل سمجھ لیا گیا ہے۔ وہ لوگ جنہوں نے یہ کھیل پیش کیا "پیشہ ور" نہ تھے، طلباء، مزدور اور کسان تھے۔ دراصل وہ معاشرے جو اپنے اوپر نافذ جا برانہ استعماری اور استحصالی نظام کے خلاف جدوجہد میں مصروف ہوتے ہیں۔ ان کا رد عمل صورت حال کے مطابق بہت جلد اور خشکی سے متعین ہوتا ہے۔ یہ لوگ واقعات کی اہمیت کو سادہ اور کنکریٹ طریقے سے سمجھتے ہیں اور دوسروں تک اپنا ادراک پہنچانے کے لئے ڈرامے کا وسیلہ اختیار کرتے ہیں۔ یہیں ڈرامے تھیسٹر اور معاشرے میں اس قسم کا تعلق اس فضا میں نظر نہیں آئے گا جہاں ڈرامہ ایک بے ضرر پھل اشیائے صرف میں سے ہو گیا ہے۔ جسے اداراتی تھیسٹر، پیشہ وروں کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔ ایسی فضا میں ڈرامے کے وسیلے

سے عوام کی قوتِ اظہار کو سلا دیا جاتا ہے۔ تاکہ عوام "صارفین" کی مخصوص انفعالت میں مبتلا رہیں۔ اسی لئے ان صورتوں میں ڈرامہ چاہے کتنا ہی "بغادت پسند" کیوں نہ ہو دارِ سطوی حوالہ سے نالواں اور بے ضرر ہو جاتا ہے اور ایسے ڈراموں کو رجعت پسند قوتیں / حاکم طبقے اپنے لئے کبھی خطرہ نہیں سمجھتے: خطرناک ڈرامے تو خطرناک لوگ اپنے لئے تخلیق کرتے ہیں جن کی انہیں جدوجہد کے لئے جدوجہد کے دوران ضرورت ہوتی ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ کھیل پیش کرنے کی استعداد اور اس سے حاصل کی ہوئی مسرت صرف "پیشہ وروں" ہی کی ملکیت میں نہیں، عوامی جدوجہد کے لئے بھی ڈرامہ ایک ایسی پُر زور تامل کر دینے والی، ہیئت ہے کہ جس کے ذریعے سے انقلابی تحریک کے اصول اور مقاصد دوسروں تک بڑے تاثر سے پہنچائے جاسکتے ہیں۔

اس عمل کے دوران میں ایشیا کے ہر اس حصے میں جہاں عوام اپنے حقوق کے حصول کے لئے جدوجہد کر رہے ہیں۔ آزادی کے ڈراموں کی ایک نئی دنیا نظر آئی (گیتارو)۔ تھائی لینڈ پر یہی موقوف نہیں۔ کوالالمپور، انڈونیشیا میں ڈرامہ نویس، ہدایت کار، ریندر، فلپائن میں باہن سروانیتیز باری کاو، جنوبی کوریا میں کم چی ہا، "جنوگی" اور جاپان میں چین سائی شین رادی کاگھر "زندہ تھیٹر کا ثبوت ہیں اور اپنی جدوجہد کے حوالے سے اپنے اپنے وطن کی جیلوں میں آتے جاتے رہتے ہیں، کہ حاکموں کے لئے کوئی ایسی حرکت قابل قبول نہیں ہوتی جو ان کے "معمولات" میں نہ صرف رخنہ ڈالے بلکہ انہیں چیلنج کرنے پر تل جائے۔

ایشیا اور لاطینی امریکہ میں اس نوع کے تھیٹر کے بارے میں جان کر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ کلچر محض رجعت پسندوں کے ہاتھوں ہی میں "طاقت" نہیں ہے۔ بلکہ تبدیلی کی خواہش رکھنے والے / تبدیلی کے لئے جدوجہد کرنے والے بھی اس طاقت کا شعور رکھتے ہیں اور اس کو استعمال کرنا جانتے ہیں۔ سیاسی انقلاب اور کلچرل انقلاب لازم ملزوم ہوتے ہیں کہ عوام خزا اور مسرت کے ساتھ اپنی ذات کے اظہار کی قوت اور وسیلے اپنے جابر حاکموں

کے واپس لینے میں عوام کا کچھل درشتہ ان کی تعمیر نو کا واسطہ بننا ہے۔ ادریوں وہ اپنی زندگیوں میں ایک ایسا خیلہ تخلیق کر لینے میں جس پر اندرونی باہر دنی طاقتیں آسانی سے حملہ آور نہیں ہو سکتیں۔

حکومتی اداروں کی تعمیر کردہ دہلیزوں کو گرانے کے لئے ہمارے طریقے ان فرسودہ طریقوں سے بالکل مختلف ہیں۔ جو ہمارے پیش روؤں نے یورپ و مغرب کی ”کامل ڈرامہ ٹریجی“ کی کامل بندر نسل میں اختیار کئے تھے۔ کامل سامان کی درآمد کی بجائے اب ہم ایسیا میں ہونے والے کیبل کا بغور مطالعہ کر رہے ہیں اور یہ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ تمام کے درمیان متبادل روشنی کو دوبارہ کیسے زندگی سے روشناس کرایا جائے۔ عوام کی قوت گنہگار اور اکشن ”کو کیسے منظم کیا جائے۔ روایت کو کیسے پرکھ کر اس کا درست بنایا جائے اور تحریک کو کن خطوط پر چھیلایا جائے کہ ہم سب ایسیائی مل کر اپنے لوگوں کے اپنے تحریک کے لئے کچھ کی تشکیل و تنظیم کر سکیں۔“

”ظفر کے پتھر“ گتیارو، جاپان

باادب ، بالملاحظہ ، ہوشیار

پنڈا رے اور غلام

ادیب اور عصر

تخلیقی غلامی اور سیاسی اندیشیاں

”قومی تشخص اور ثقافت“ کا مسئلہ اور حکمتِ بے عملی

باادب، بالملاحظہ، ہوشیار

فرد کی ذات، تنہائی، بے بسی، بے سروسامانی، احساسِ پشیمانی، قنوطیت، انسان کی بے حقیقی، گھٹن، بالوکی اور پھران سے پیدا شدہ ردِ عمل بعض حالتوں میں اس صورتِ حال کے خلاف، شدید احتجاج، بعض اوقات اس صورت کو قبول کر کے اس سے خود رچی کا شکار ہونا اور تلخ مزہ حاصل کرنا بعض کیفیات میں اس صورتِ حال کی محض نشاندہی، غیر جذباتی، مفرخی، ذہنی جستجو، دریافت کرنے کی جسے جراحی کی اصطلاح میں

EXPLORATORY SURGERY

کہتے ہیں کہ جب پیٹ کے درد کے معائنے کے سبب طریقے درد کا راز افشا کر دیں تو پاک کر کے دیکھا جائے، اندر بہت کیا جو اذیت ناک ہے کہ جہں کا پتہ درجہ حرارت نہ ناپنے والا آلہ تھرماسٹر نہ کوئی اور امتحان ——— ادب لاش نہیں ہے ڈاکٹر اور اس کے چند شاگرد پتھر کے میز پر ٹٹا کر پوسٹ مارٹم شروع کر دیں، ادب بیمار کی نہیں، بلکہ بیماری کا ردِ عمل ہے۔ دوا بھی نہیں جس کے استعمال کے لئے اوقات اور مقدار کی پابندی مانگی جاتی ہے۔ ادب درجہ حرارت سے اپنے نمک کا ——— اپنی نرم کا ——— وہ اس کی صحت اور علامات کی خبر دیتا رہتا ہے۔

فرد کی ذات، تنہائی، بے بسی، سروسامانی وغیرہ کے مطابق نسخی انویلاب سے سے کے کرتا رہے برصغیر کے مخصوص حالات پر جو شاید ہماری قبیل کی نوزائیدہ اقوام کا

مقدور ہیں) بہت کچھ کھا جا چکا ہے۔ کہ فرد معاشرے سے خود کس طرح کٹا ہے، کاٹ کر رکھ دیا گیا ہے۔ کس طرح اپنی ذات میں کٹا ہے یا سیٹ کاٹ کر اپنی ذات میں گھسیٹر دیا گیا ہے۔

سیپ کے اندر جب کوئی ریت کا ذرہ داخل ہوتا ہے تو وہ اس کو اگلنے کی خواہش میں اس کی رٹک سے نجات پانے کے حصول میں اپنے وجود کے تمام لعابوں سے پس ہو کر اس پر حملہ آور ہوتا ہے۔ یہ اس کا مدافعتی عمل ہے۔ سیپ کو معلوم نہیں ہوتا کہ اس عمل سے ایک ایسی چیز جنم لے رہی ہے جو ہیش بہا ہے۔ یہ ایک ایسا عمل ہے، تجربہ یہی عمل کہ سیپ بغیر کسی سوچے سمجھے منصوبے کے موتی کی تخلیق کرتا ہے۔ یہ اس کے REFLEXES کا نتیجہ ہے۔ جس سیپ کے REFLEXES تیز ہوتے ہیں۔ جس سیپ کا رٹک سے نجات حاصل کرنے کا عمل جس قدر شدید ہوتا ہے اور وہ اسی شدت کی دیوانگی سے اپنے لعاب کا دار کرتا ہے۔ اور اس دیوانگی میں اس قدر بڑے خوبصورت موتی وجود میں لاتا ہے۔ ادب کی تخلیق کے لمحے میں اگرچہ اس نہج کی دیوانگی کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن انسان کے سلسلے میں بات REFLEXES سے بہت آگے بڑھ جاتی ہے۔ موتی کی تخلیق کرنے والے سیپ (کہ سپیوں کی کئی قسمیں ہیں) اور ادب کی تخلیق کرنے والے انسان میں بنیادی فرق ان کے نظامِ عصبی کا ہے۔ سیپ کا ردِ عمل اپنے قدیم نظامِ عصبی کے باعث غیر ارادی فعل یعنی REFLEXES تک محدود رہتا ہے۔ لیکن ادیب کا ردِ عمل اپنے ترقی یافتہ نظامِ عصبی کے باعث REFLEXES کے دائرے سے نکل کر CEREBRUM کے احاطے میں آ جاتا ہے۔ یوں اس کے تخلیقی عمل میں شعور کے حصے کی ابتدا ہوتی ہے۔ یہی شعور اس کے تخلیق کئے ہوئے موتی سے منعکس کرنے کے لئے سورج کی کرنوں سے رنگ (یا رنگوں) کا انتخاب کرتا ہے۔ جسے فقہ قسم کے لوگ زاویہ نظر سے موسوم کرتے ہیں۔ اس کے باوجود تخلیق کسی درسی علم کی متنازع نہیں۔ درسی علم محض انسان کا فی ہے کہ صفحہ قرطاس، قلم، روشنائی

اور الفاظ کو کیونکر استعمال کیا سکتا ہے۔ قلم، کاغذ اور لفظ اسی طرح ذریعے ہیں جیسے مصوری کے رنگ، برش، کینوس، مجسمہ سازی کے لئے مجسمہ سازی کا سامان اور موسیقی کے لئے ساز۔ تخلیق کے لئے دو باتیں ضروری ہیں۔ اول یہ کہ انسان اس قسم کا سیپ ہو جس میں ریت کے ذرے سے جنگ کی استطاعت ہے اور دہم یہ کہ باشعور ہو۔ جس سے موتی رنگوں کو منعکس کرے۔ اور پھر موتی تو کلچر بھی کئے جاتے ہیں لیکن سچا موتی ہی سچی تخلیق ہے۔ سچی تخلیق ہی سچا موتی ہے۔ جس کی پہچان کے لئے اس علم کی ضرورت ہے جو محض لفظ نہیں۔ لفظوں سے اور حقیقت اور سچائی کو تلاش کرنے کا علم، جس کے ادراک کے لئے کسی بھی سیاسی پارٹی کے مشورہ کار ہون منت ہونا قطعی ضروری نہیں۔

لیکن یہ تخلیق عمل تو بعد میں شروع ہوتا ہے۔ سب سے پہلے تو وہ ریت کا ذرہ ہے۔ جو کابوسی حقیقت بن جاتا ہے۔

کیا یہ دنیا یہ زندگی، یہ جئے جانے کی خواہش، ہمیں ریت کے ذروں کی رٹک جو ہر لمحہ ہمارے تنفس میں کھیتی چلی جاتی ہے۔ کسی ڈراؤنے خواب، کسی کابوس کی طرح نہیں؟ ہنٹھائی ناقہ کشی، چیتھڑوں میں بلبوس جسم، جنسی نا آسودگی، جبر، استبداد، رشوت، پور بازاری، سمگلنگ، ابن الوقتی مصلحت اندیشی، ریاکاری، منافقت، علاقائیت، نفرت، فسطائیت، انتشار، جنگ اور انسان کے زندگی کرنے کے عزم پر ٹٹکتی ڈیموکریسی کی تلوار — اور پھر ہم سب کی منظر موت، کیا یہ حقائق، ڈراؤنے خواب کی طرح غیر حقیقی نظر آتے؟ اگر حقیقت میں دنیا یہی ہے تو ان مختلف رد اعمال کے ذریعے جو انسانوں کی مختلف شخصیتیں متعین کرتی ہیں۔ انسان انہیں تبدیل کرنے کی خواہش کیوں کرتا ہے؟ اگر انسان انہی حقیقتوں کا حصہ ہے۔ اگر یہی حقیقتیں اس کے اندر رچی بسی ہیں تو پھر یہ انسان کے سامنے ڈراؤنے خوابوں کی صورت کیوں آتی ہیں۔ تب تو انسان کو پتہ ہی نہیں چلنا چاہیے کہ یہ برائیاں ہیں۔ کہ ان کے تقابل کے لئے اس کے پاس کچھ نہیں۔ لیکن ہم ایک دوسرے سے محبت کرنے،

ایک دوسرے کے غموں اور خوشیوں کو سانجھ کرنے، خوشگوار بنانے، ایک دوسرے کو بہترین زندگی کے لئے میں مدد دینے کے لئے آئے ہیں۔ یہ سب کچھ کیوں؟ ہم ان تمام آدرشوں کو، خواہشوں کو حقیقتوں میں ڈھالنے کا خواب دیکھتے ہوئے، اپنے امر ہونے کا یقین رکھتے ہوئے کیوں مرجاتے ہیں۔ خوش قسمتی سے یا بد قسمتی سے یہ وہی لمحہ ہوتا ہے جب میرے ہاتھ میں قلم ہوتا ہے، ہنسی جانے کہاں غائب ہو جاتی ہے اور میں آنسوؤں کی رڑک سے نجات پانے کے لئے کاغذ پر ان کے گرد قلم کے منہ سے نکلنے لگا ہوا سہارے کھینچنے لگتا ہوں۔

تب وہ حقیقتیں جنم لیتی ہیں جو خوابوں کی طرح اکثر ڈراؤنے خوابوں کی طرح سامنے آتی ہیں۔ دین، خاندان، اصغر، نگہت حسن، رفعت مرزا، مصطفیٰ کمال، سلطان غازی، سرنید پرکاش (کیا ان حالات میں کوئی کہہ سکتا ہے کہ آج کا ادیب اپنے معاشرے کے سیاق و سباق میں رہ کر قلم نہیں اٹھاتا؟ کیا وہ اپنے مسائل سے رہ گہرے تجزیے کے بعد ان کے ذاتی مسائل نہیں رہتے۔ بلکہ درحقیقت سارے سماج کے مسائل بن جاتے ہیں؟ سماج کے پیدا کئے ہوئے مسائل بھی، جن کا شکار فرد ہوتا ہے، لا تعلق رہتا ہے۔ یہی مسائل اس کی قوم اور اس کے ملک کے مسائل ہیں۔ کیا جب وہ اپنے مخصوص انداز میں دفاتی سطح پر یا عمومی سطح پر احتجاج یا بڑی یا رجا پست کے انداز میں اپنا زیرِ کُل متعین کرتا ہے تو وہ بے بسی اور سردہری کا اظہار کرتا ہے؟ اس چمکے آشوب زمانے میں آگے کی یہ جستجو زندگی کی مصیبت کی یہ کھوج اور اپنے وجود کے مفہوم کی تلاش ماحول سے اور انہیں، ہو نہیں سکتی کبھی ہوتی نہیں۔ ہر دور میں تلاش کا یہ سفر جاری رہتا ہے۔ آج اس کا احساس اتنی شدت سے اس لئے ہوتا ہے کہ آج سے پہلے انسان ان مخصوص حالات سے دوچار نہیں ہوا تھا۔ رفتار کے سامنے وقت سمٹ گیا ہے۔ احساس کے سامنے حدود مٹ گئی ہیں۔ آج پاکستان میں رہتے ہوئے بھی میں ہر جگہ موجود ہوں۔ دیرت نام میں انسان کُشی میری موت ہے۔ آزادی کی جنگ لڑنے والی قوتوں کے میں ددش بدوش ہوں۔ جو اس اے میں امریکی نیگریو کی گمراہی میں پھانسی میرے سانس کو

کاٹتی ہے۔ سلمز کے باسیلوں کی بھوک میرے پیٹ میں خلا پیدا کرتی ہے۔ لاطینی امریکہ اور افریقہ
ایشیا کی نو آزاد قوموں کی امیریں میری امیریں ہیں۔ ان کے خوف ان کی تشویش، میرے خوف
میری تشویش میں، وہ سب مجھ میں زندہ ہیں۔ میں ان میں زندہ ہوں۔ حتیٰ کہ مجھے ڈر ہے، کہ
ہائیدروجن ہوں اور جوہری جنگ کے امکانات سے پیدا ہوتے ہوئے خدشات سرمایہ دارانہ
نظام کی اپنے لئے پیدا کی ہوئی آسودگی کی کثرتوں سے تنگ آکر اپنے بزرگوں کی منافقتوں
ریا کاریوں کے پیدا کئے ہوئے جس سے گھبرا کر گھروں سے نکلے ہوئے سیاح ہستی —
کہیں یہ ہمارے مستقبل ہی کا تو پر تو نہیں؟ میں خائف ہوں۔ نشہ ہر قدر کی نفسی، مرستی
کی دیوانی دھنوں پر رقص، دیوانہ وار وجد دنیا سے بے تعلقی، فنا فی الوجود، فنا فی الذات،
فنا فی اللہ جیسی بے راہ روی (راہ روی) ملامتی فرقہ کے صوفی — ؟ ممکن ہے ان
لوگوں میں چند ایک وہ سیپ ہوں جو ذرے کے رد و لعاب نہ بن سکے، یا جن کے

(MECHANICS) میں مدافعت کی استطاعت کو مفلوج کر دیا

گیا۔ یہ وہ خلیے تو نہیں جو نارمل خلیوں میں سے تھے۔ جو نارمل خلیے کی طرح زندگی کر سکتے
تھے۔ پر جیسے سرطان کی وجہ میں ایک خلیہ مختلف محکات کے باعث گمراہ ہو کر سرطانی
توہور کا حامل ہو جاتا ہے، مختلف قوتوں کا شکار ہو گئے۔ لیکن ان میں، اکثر مجھے ہر حرام نظر آتے
ہیں۔ جنہوں نے اپنے مخصوص حالات کا مقابلہ کرنے کی بجائے اپنے حالات کا دھماکا مٹانے
کی جستجو کرنے کے بجائے، اپنی ذمہ داریوں سے جبرہ برآ ہونے کی بجائے، سچائی کی تلاش
کے بہانے اپنے مقام کو تیاگ کر راہ فرار اختیار کر لی ہے۔ جو بھی ہو اس قسم کے خلیوں کو پیدا
کرنے کی عیاشی وہی تو میں برداشت کر سکتی ہیں۔ جو سرمایہ دارانہ صنعتی نظام اور اس کے
اقدار کو اپناتی، تبلیغ کرتی اپنے عروج پر پہنچ کر مائل بہ زوال ہوں۔ میں اس قسم کے نظام کو
متحمل نہیں ہو سکتا کہ میں اس قسم کے رد عمل کو قبول نہیں کر سکتا۔ مجھے سرگرمی سے اپنی ذات
کی تخلیق، اپنے معاشرے کی تخلیق میں حصہ لینا ہے کہ ہم نے عروج کی سرگرمی کی طرف قدم نہیں

نہیں اٹھایا۔ مجھے سیرھی کا چننا ڈبھی کرنا ہے کہ اس کی آخری کٹری کوئی نہ ہو کوئی انتہا نہ ہو کہ جس کے بعد زوال کا امکان ہو۔ میں حقیقت کی تلاش، منویت کی کھوج میں سیرھیاں چڑھتا ہی چلا جاؤں۔ ہر نیا قدم ساتھیوں کے قدموں کے ساتھ مل کر اٹھے۔ جب ایک حقیقت کا سراغ مل جائے تو نئی حقیقت کی جستجو شروع ہو جائے۔ اسی طرح یہ عمل جاری رہے۔ حتیٰ کہ گھڑیاں، دن، سال، صدیاں، قرن بیتے رہیں کہ حقیقت کی تلاش کا عمل انقلاب ہے اور انقلاب ہر جگہ اور ہر شے میں ہے۔ یہ لامحدود ہے۔ کوئی انقلاب حتمی نہیں ہوتا۔ اعدادِ صحیح کی کوئی انتہا نہیں۔ سماجی انقلاب اعدادِ صحیح کے اس بے انتہا سلسلے سے ایک ہے۔ اصولِ انقلاب (مختص) کوئی سماجی اصول نہیں۔ یہ بے پایاں حد تک عظیم تر ہے۔ میں اس عظمت کا ایک حصہ بننا چاہتا ہوں۔

اس لئے آج کے سمجھنے والے کو بھول بے راہ رو، کچھ فہم اور بے تعلق وغیرہ، ایسے خطابات سے نوازنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ جب کسی انسان کا لہجہ بدل جاتا ہے۔ جب کوئی انسان ہنستے ہنستے رونے لگتا ہے۔ جب کسی راگ کے مدھم سرائیکا ایکی ادپے ہو جاتے ہیں۔ جب بچہ بکھنے لگتا ہے تو آلہِ مقیاس الصوت یعنی آواز ناپنے والے آئے سے مسکان کی طریقے پر اس تبدیلی کو نہیں جانتے۔ جو اہل دانش ہیں جو صاحبِ ذوق ہیں ہمیشہ اس کیفیت، اس جذبے، اس محرک کو ٹھونسنے کی کوشش کریں گے۔ جس نے یہ تبدیلی پیدا کی۔ یہ جمہوریت، بے راہ روی، کچھ نہیں اور بے تعلق اگر آپ کو نظر آتی ہے تو یہ آپ کے دیرن کی ذمہ داری ہے جو آپ کی سوچ کا آئینہ دار ہے۔ آج کے ادیب کو اس قسم کے خطابات سے نوازنے وہ خطابات حاصل کرنے کے خواہش مند، سنگھاسنوں کی زینت، ریاکار ہیں جنہوں نے ادب پر سیاسی مسلک کا لیبل چسپاں کر کے ہمارے ہاتھ میں تھما دیا۔ اور خود اپنی اپنی مصلحتوں، اپنی اپنی

ہوسوں کے پیچھے سردھڑکی بازی لگا کر پڑ گئے۔ آج کے ادیب کو کوئی سیاسی لیبل قبول نہیں کہ افادی اور اسی قبیل کے ادب کے ذریعے خوشگوار معاشرے کے سراب دکھانے والے شعبہ بازان کے سامنے بن گئے ہیں۔ آج کے ادیب کو کسی قسم کی کٹھ ملائیت قبول نہیں۔ وہ کسی پارٹی ڈسپن کو قبول نہیں کرتا کہ سیاسی منشور کے ذریعے حقیقت کے ادراک کی سہی ہمارے ہاں بے معنی ثابت ہو چکی ہے۔ وہ صرف ایک ڈسپن میں ایمان رکھتا ہے اور وہ ہے حقیقت کی، سچائی کی تلاش کے ساتھ وفاداری۔ اس لئے وہ کسی سے سمجھوتہ نہیں کرتا۔ نئے ادیب کی کا۔ سیاست ہی اس کا سیاست میں حصہ ہے کہ وہ ہر قسم کی گروہ بندیوں، فرقہ واریوں، منافقوں، مصلحت کو شیوں کے خلاف جہاد کرتا ہے۔ معاشرے کے سامنے اس کی اپنی ذات کی حد بندی بھی دراصل اپنی حد بندیوں کو توڑنے کی خواہش اور جستجو کا اظہار ہے۔ بعض ان حد بندیوں کے خلاف احتجاج تک ہی خود کو محدود رکھتے ہیں اور بعض اس منزل تک پہنچنے کے لئے راہ کا سراغ پانے کی جدوجہد بھی کرتے ہیں کہ وہ کونسا نظام ہو سکتا ہے کہ جس سے ذات اور کم ذات کی تمام سرحدیں مٹ سکیں۔ کیا ہم سب کے بنیادی خواب ایک سے نہیں ہیں؟ کیا ان خوابوں میں ہمارے مشترکہ کمر ب، تشویش اور مشترکہ خوابوں کی جھلک نہیں ہوتی ہے۔

ظاہر ہے کہ آج کا بکھنے والا ادیب اپنے معاشرے کے تمام تھذا ذات کا شکار بیک وقت ہوتا ہے تو یاس، امید، قنوطیت، رجائیت، سکون، ہجاء، محبت، نفرت، مذہب، لائڈہیت، تخلیق کرنے کی آرزو، مٹا دینے کی خواہش، سوشلزم، امپریٹلزم، سرمایہ داری، محنت کشوں کی کشمکش، جاگیر داری، کسانوں کی جدوجہد کا اظہار سمجھے ہوئے الفاظ ہیں ایک نئے انداز سے رونما ہوتا ہے۔ کبھی خوابوں۔ ڈراؤنے خوابوں کی صورت، کبھی زمان و مکاں کی حدود

درہم برہم کبھی شعوری رو کبھی لاشعور کا یہ نہ تھا، کبھی علامتیں، کبھی استعارے۔ لہذا ابلاغ کا مسئلہ! ابلاغ کا مسئلہ؟

”دو سیاہ پوش اسے دیوار سے ہٹا کر پھر فرش پر گرا دیتے ہیں۔ اسے پوری طرح اپنے قابو میں کر کے انچارج اس کے سینے پر چڑھ بیٹھتا ہے۔ اس کے ہنسرے کے دونوں طرف اپنے ماتھے مضبوط انگوٹھے اور انگلیاں جما کر پوری قوت سے دبا دیتا ہے۔ وہ مدافعت کرتا ہے لیکن اسے منہ کھولنا پڑتا ہے۔ اس عرصے میں پائپ والا ایک چھوٹا سا دکتا ہوا انگارہ پیڈ کے کلپ کی مدد سے اٹھا کر اس کے قریب آتا ہے۔ انگارہ اس کی آنکھوں کے قریب لاتا ہے۔ اس کی آنکھوں میں ساری کائنات سرخ ہو جاتی ہے۔“

_____ تم واقعی بہت بکتے ہو۔

پائپ والا انگارہ اس کے منہ کے رستے اس کی زبان پر رکھتا ہے۔ وہ سیاہ پوشوں کے شکنجے میں پھنسا، تڑپتا ہے، بیچتا ہے..... پائپ والا انگارہ اٹھا کر پھر رکھتا ہے۔ حتیٰ کہ انگارہ منہ کے لمبا سے بچھ جاتا ہے پائپ والا بڑے اطمینان سے کلپ پرے پھینک کر بڑے اطمینان سے اٹھتا ہے۔ اب یہ گورنگا ہو گیا۔

..... احتجاج میں پھنکرتی۔ اس کی جلی زبان سے ان تمام لفظوں کا سیلاب اٹھ آتا ہے جو دوپہر میں ہجوم کی آواز کے ساتھ ہم آہنگ ہوئے تھے۔

درد، اذیت اور غصے میں جلتی زبان سے مکنت میں ابھرتے الفاظ پائپ والے دیگر سہ پوشوں کی سمجھ میں نہیں آتے۔ یہ تو گورنگا ہو گیا۔

ان بے معنی آوازوں کو سنئے ہوئے، ان کے بیرون ٹھیکر ہٹھ میں پھیلتے قہقہوں میں بھٹ بھٹتے ہیں۔

پنڈارے اور عہد نامہ

”میں لفظوں سے بنا ہوا آدمی ہوں۔ میں ہر لمحہ دائیں باتیں ہوتا رہتا ہوں۔ ہم سب
 کسی نہ کسی وقت، کسی نہ کسی دائیں باتیں ہوتے رہتے ہیں۔ ہر آدمی کو زندہ رہنے کے لئے دائیں
 باتیں ہونا پڑتا ہے۔ جو بچ میں رہ جاتا ہے پس جاتا ہے۔“

یہ جملہ سرد صہبائی کے کھیل ڈارک روم کے ایک کردار صدیقی کا ہے۔ جو ایک مقامی اجنبی
 کا سکیٹل رپورٹر ہے اور جو لفظوں سے بنا ہونے کے باوجود اپنے طبقاتی معاشرے کی بورژوازی
 کا شکار ہے کہ وہ اپنے تضادات کو مٹا نہیں پایا۔ اس کے لئے زندہ رہنے کا امکان حتمی طور
 پر دائیں باتیں ہونے میں نہیں بلکہ دائیں باتیں فلور تبدیل کرنے میں ہے۔ — اس لئے
 کہ زندہ رہنے اور زندگی کرنے کا باریک سا فرق ابھی اس کی سمجھ میں نہیں آیا۔ لیکن اسے
 اتنا احساس تو ہے کہ بچ میں رہ جاتا ہے وہ بالآخر پس جاتا ہے۔ ڈارک روم میں فنا ہو جاتا ہے۔
 ڈارک روم میں فنا کر دیا جاتا ہے۔ جلد یا بدیر، باتیں ہاتھ کے دار سے یا دائیں ہاتھ کے
 دار سے کہ اس کے لئے زندگی کرنے کا تو کیا، زندہ رہنے کا بھی کوئی امکان نہیں کوئی جواز نہیں۔
 میں لفظوں سے بنا ہوا آدمی ہوں۔ لفظ مجھ سے بنے ہیں کہ میں نے لفظوں کو جنم دیا ہے
 لفظوں نے مجھے جتنا کہ میں جو ہوں۔ لفظ کی وجہ سے ہوں کہ — لفظ تھا، اور لفظ ہے
 میں تھا، میں ہوں اور میں رہوں گا کہ لفظ میری دنیا ہے۔ موضوعی دنیا سے زیادہ حقیقی دنیا لفظ
 مقدس ہے کہ میرا عہد میرا بیان لفظ سے ہے۔ لفظ میرا ایمان ہے۔ جس کا لفظ ایمان نہیں
 وہ دلال ہے۔ وہ لفظوں سے پیشہ کرتا ہے۔ بیچتا رہتا ہے، کمرشلائز کرتا رہتا ہے۔ دائیں

بائیں ہوتا رہتا ہے۔

نذیر ناجی کہتا ہے کہ لفظ روٹھ جائیں تو آدمی کچھ نہیں رہتا۔

لفظ میرے نجات دہندہ ہیں کہ میں لفظوں میں بکھرا ہوا، لفظوں میں سمٹ کر خود کو تخلیق کرتا ہوں کہ تخلیق کہ جو لفظ ہے، تضادات کے منتشر شیرازوں کو یکجا کر کے شناخت کرتی ہے اور آخر کار ان تضادات کو مٹا کر اکائی کی صورت دیتی ہے جو کہ SPHINX کے تمام سوالات کا جواب ہے۔ اگر یوں نہ ہو تو انسان دائیں ہوتا ہے نہ بائیں۔ ڈارک روم میں فنا ہو جاتا ہے، فنا کر دیا جاتا ہے۔

میری تخلیق لفظ اور لفظوں کی تخلیق میں۔

لکھنے والے کا لفظ سے اور لفظ کا لکھنے والے سے یہ تخلیقی رشتہ کاغذ پر روشنائی کے ذریعے اترنے سے پہلے عارضی ہوتا ہے لیکن تحریر میں آکر دائم ہو جاتا ہے۔ تب میرے لفظ، خود کو ضرب دینے یعنی مجھے MULTIPLY کرنے کا وسیلہ بنتے ہیں کہ وہ پڑھنے والے جن کی INTRA SUBJECTIVE REALITY میری اسی نوع کی حقیقت سے مطابقت رکھتی ہے، میں ان میں زندہ ہوتا ہوں، باقیوں کے لئے میں بے معنی ہوں اور وہ میرے لئے بے معنی ہیں۔

سو، طے پایا کہ میں، کہ جو ادیب ہے، میرا پہلا عہد لفظ سے ہے، لفظ کی حرمت سے ہے۔ میں جو تضادات سے بڑھے، طبقاتی معاشرے میں اپنے بڑھے ہوئے سانسوں کو یکجا کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہوں۔

وہ لفظ کہ جو میرا نجات دہندہ ہے، اس معاشرے میں میری نجات اسی طور سمجھتا ہے کہ میں اسے اپنی ذات سے برآمد کر کے معروضی حقیقتوں کے حوالے سے اس سے استحصال ظلم اور جبر پر وار کروں کہ بنیادی طور پر مجھے اپنے آپ کو معاشرے کی اسی، سانپوں اور بیڑھیوں والی لٹڈو سے دوبارہ زندہ کرنا ہے سو، جانا یہ گیا کہ INTRA SUBJECTIVE REALITY

بلقائی شعور کو جنم دیتی ہے اور اسی نور کی حقیقت سے آشنائی کی بدولت مظلوم، مجبور اور استحصال کیا گیا طبقہ اپنی ذات کا تشخص کرتا ہے۔ اس حقیقت سے مادر کوئی شے نہیں جو لکھنے والا اس حقیقت سے انکار کرتا ہے، وہ غیر جانبداری کی جانبداری کا اعلان کرتا ہے اور راستے کیے بچوں پیچ، دائیں بائیں سے دامن بچا کر چلتا ہوا ڈارک روم میں پہنچ جاتا ہے اور جو لکھنے والا دائیں مڑتا ہے، وہ جابر دوں، ظالموں اور استحصال کرنے والوں کے عہد ناموں پر دستخط ثبت کرتا ہے۔ ان کی سازشوں کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہ سازشیں چاہے بین القوم ہوں یا بین الاقوامی سطح پر۔ مظلوم طبقے پر عمر و حیات بالکل تنگ کرنے کے لئے ہوں یا مظلوم طبقے کو حقیقت کے ادراک کے راستوں سے بھٹکانے کے لئے ہوں یا ان کے اتحاد میں پھوٹ ڈلوانے کے لئے۔

نیرود بھی عہد نامے کے افق پر اپنی فڈل بجاتا، گاتا، نظر آتا ہے کہ جب روم جل رہا تھا، اندھیرے آسمان کو سونگھتے، چاٹتے، لپکتے، شعلے اور بازوؤں میں گرتے پڑتے بھاگتے، پیچھتے چلاتے جاندار، نیرود کی آنکھوں میں اس کی فڈل کی صورت میں کانوں میں نغمہ تھا کہ اس کا عہد اپنی فڈل سے تھا — نیرود کون ہے؟

جب دشمن کی شناخت ہو جائے تو لفظ، خود اپنے سائے سے جنگ کرنے کے بجائے دشمن پر وار کرتے ہیں۔

لیکن لفظوں سے بنے وہ آدمی جو کبھی دائیں اور کبھی بائیں ہوتے رہتے ہیں۔ محض زندہ رہنے کے لئے، وہ مصلحت کو شش، ابن الوقت ہیں۔ جبکہ وہ دائیں ہوتے ہیں تو بائیں طرف آنکھ مار دیتے ہیں کہ ہم تمہاری طرف ہیں اور جب وہ بائیں ہوتے ہیں تو دائیں والوں کو آنکھ مار دیتے ہیں کہ تم فکر نہ کرو۔ دراصل ہم اپنا آئو سیدھا کر رہے ہیں۔ یہ جنس شاید حیوانی سطح پر زندہ رہنے کی قائل ہے کہ زندگی کرنے کی بجائے محض زندہ رہنا چاہتی ہے۔

کمر نل سکی مین اپنی کتاب پنڈاریز میں پنڈروں کو تین قسموں میں تقسیم کرتا ہے، جو کلکتہ سے روہیل کھنڈ تک وسطی ہندوستان میں پھیلے ہوئے تھے۔ اول قسم وہ تھی جن کا سواپت سے

پیشہ آبار ڈکیتی تھا۔ یہ لوگ اس وقت کسی قسم کے معاشی، معاشرتی یا سیاسی استحصال کے خلاف احتجاج نہیں کر رہے تھے۔ بلکہ نسل در نسل ان کا طریق زندگی ہی چلا آیا تھا۔ یہ معلوم نہیں کہ اس گروہ کے جدِ امجد نے ڈکیت کو اپنا شعار کیوں بنایا۔ شاید کسی پٹر میں باکر طور کرنے سے معلوم ہو کہ کسی نے سوشل آرڈر کے خلاف ڈکیتی ہی کو احتجاج سمجھا ہو۔ لیکن جیتو کے زمانے میں یہ مسلم تھا کہ یہ پروفیشنل ڈاکو ہیں جنہیں اور کسی قسم کا کوئی آرڈر قبول نہیں۔ ان ڈاکوؤں میں شاید کوئی رابن پٹر کی قسم کی بھی کوئی پسز پیدا ہوئی ہو جو ممکن ہے لوگ کہا بروں یا لگنوں کی صورت اختیار کرنے، ہم تک پہنچتی بدل گئی ہو۔ دوسری قسم طالع آزمائوں کی تھی جو کہ دائیں بائیں ہوتے رہتے تھے۔ مثلاً واسل محمد خاں، نوابان بھوپال کا مورثِ اعلیٰ اور امیر خاں جو ریاست ٹانک کا مورثِ اعلیٰ تھا۔ یہ نوجوان امیر خاں کہ جو اپنے پاس ۲۰ ہزار نفوس ہتھیاروں سے لیس رکھتا تھا۔ جیونٹ راز ہلکر کا تنخواہ دار تھا کہ جنگ کے وقت ہلکر کی طرف سے لڑے گا۔ پھر ہوابوں کہ جب ہلکر صاحب کی فوجیں لارڈ لیک صاحب کی فوجوں کے سامنے صف آراء ہوئیں تو ہلکر صاحب نے امیر خاں صاحب سے آکر ساتھ دینے کو کہا۔ لیکن بوجہ، ہلکر صاحب نے جو تکہ پھیلے، ان کی رقم امیر خاں صاحب کو ادا نہیں کی تھی اس لئے اس نے ساتھ دینے سے انکار کر دیا۔ اور سیدھا لارڈ لیک صاحب سے معاملہ طے کر کے بھاری رقم کے عوض اپنے پرانے تنخواہ دار کے خلاف میدان میں اتر آیا۔ تیسری قسم ان پنڈاروں کی تھی جو کسی ذاتی وجہ سے میدانِ ڈکیت میں کودے تھے۔ کارمن کے عاشق کی طرح صرف ذاتی بدلہ لینے کے جذبات لئے ہوئے، مجبوراً کہ ان کے لئے سوا اس قسم کی بغاوت کے اور کوئی چارہ نہ تھا۔ ان میں سے کسی نے خود اپنے لئے راستے کا انتخاب نہیں کیا تھا۔ جیتو اپنی روایت کے احترام میں اپنے آباؤ اجداد کا ربا، امیر خاں ٹونگی کی قبیل کے لوگ طالع آزمائے تھے۔ اگر ہلکر اسے رقم دے دیتا تو لارڈ لیک تباہ ہو جاتا۔ لارڈ لیک کے اسے خرید لیا۔ ہلکر برباد ہو گیا۔ بوس، لالچ، مصلحت کوئی منتج ہوئی، اس کے کبھی دائیں، کبھی بائیں ہونے میں کارمن کے عاشق کے سامنے پنڈا کا کوئی راستہ نہیں تھا کہ پنڈا رہ بننا اس

کا مقدر تھا۔ اس مقدر کو قبول کرنے کے بعد جب کبھی اس کی ذاتی نفسیاتی صورت حال کا کتھارسس ہو جاتا تو وہ تائب ہو جاتا۔

جب میں نے لفظ کی حقیقت میں خود کو پہچانا تو مجھے چاروں طرف پٹارے نظر آئے کہ وہ لوگ جنہیں میں نے سچا جانا تھا۔ معلوم ہوا کہ ان کا شجرہ دراصل امیر خاں ٹونگی یا واصل محمد خان سے جاملتا ہے کہ محض زندہ رہنے کی خاطر دایٹی بائیں ہوتے رہتے ہیں۔ دراصل اپنا آٹو سیدھا کرتے رہتے ہیں کہ وہ لوگ جنہیں سچا جانا تھا۔ دراصل کارمن کے عاشق ہیں کہ ذاتی VENDETTA کی خاطر انقلابی بنے کہ جب ان کا کتھارسس ہو گیا۔ وہ اپنی اصل لوٹ

گئے۔ لیکن کبھی کبھی اپنی NUISANCE VALUE جتانے کی خاطر انقلاب کے راستے پر جھلکی

دکھا گئے۔ یار و نصب خدا کا: اگر یوں ہو کہ جن کی خاطر انقلاب کا نعرہ لگایا گیا ہو۔ انکی PER

آمدنی کی قیمت تو روز بروز گھٹ رہی ہو اور لوگوں کو انقلاب کی راہ CAPITA

دکھانے والوں کے معیار زندگی میں روز افزوں ترقی ہوتی چلی جائے۔ جس نظام کے خلاف وہ انقلاب کے داعی ہوں۔ اس نظام کے محافل کے تمام فرقوں، سیکرٹریوں سے لے کر پولیس افسران تک ان کی دوستیاں یا ریاں ذاتی سطح پر ہوں کہ محفلوں میں من و تو کا فرق ہی مٹ جائے! بخدا مجھے کسی گھرانے کے خوشحال ہونے سے کوئی بغض نہیں۔ میں تو صرف یہ جانا چاہتا ہوں کہ ان بزرگم خود انقلابیوں کے گھرانوں کی خوشحالی کا راز کیا ہے، کم از کم بچے کم ہونا تو نہیں۔ آخر ان کے پاس انقلابی راستہ چننے کا جواز کیا تھا؟

تب میں نے جانا کہ حقیقت اس میں ہے کہ جس نے بغیر کسی روایت کی اطاعت کئے بغیر کسی مصلحت کوئی کسے، کسی ذاتی پر خاش کے اپنے لئے خود حقیقت ثانیہ کے طور پر ہر قسم کی مصلحت کو ٹھکرا کر راستہ چنا، کہ صرف اس طور پر اس راہ پر چل کر جنگ جتنے والا غازی ہوتا ہے اور مرنے والا شہید کہ یہ شخص اپنے لفظ کی حرمت اور تکریم کا محافظ ہے کہ اس کے وجودی مسئلے نے استحصالی، جابر اور نظام معاشرے کے خلاف برسر پیکار کیا۔ اس حوالے سے اس بورڈوا

نظام کے طبقاتی معاشرے میں جو شخص جس طبقے میں اس قائم نظام کے خلاف آواز اٹھاتا ہے۔ وہ انقلابی شعور کا حامل ہے کہ جہاں سید احمد شہید کی تحریک میں ٹولنے، امپریسٹوں کے دشمنوں پر عتب سے وار کر رہے تھے، وہاں پنجاب کے سب سے بڑے زمیندار سردار خاں کھل نے سامراجی آقاؤں کو جوتے کی نوک پر رکھتے ہوئے کھلم کھلا باغیوں کی مال ذریعہ سمیت ہر ممکن طریقے سے مدد کی — کہ عظیم اللہ خان جو انگلستان گیا تو پرنس ہو گیا۔ جب ہندوستان ٹوٹا تو اپنی گزشتہ زندگی پر نعت بھیج کر، ۸۵ء کے انقلابیوں میں شامل ہوا۔ اگر اس وقت کے انقلابی کٹھن ملا اس کی پرانی زندگی کو عدالتی منصف کی طرح پرکھتے تو اس قبیل کے لوگوں کے جرائم کسی طور قابل معافی نہ ہوتے۔

لہذا ایسا ہر شخص جو پنڈارہ نہیں، انقلابی شعور کا حامل ٹھہرا کہ اس کی

INTRA

SUBJECTIVE REALITY

کے حوالے سے اس کا یہ فیصلہ اس کی نجات کا باعث بنا۔ اگرچہ میرا لفظ میرے حوالے سے میرا نجات دہندہ ہے لیکن میں خود نجات دہندہ نہیں کہ اس سے میرا علاقہ نہیں کہ گور کی سے لے کر لوہون تک اور حالی سے لے کر اقبال تک سبھوں نے اپنی اپنی نوع کے نجات دہندوں کی آمد کے لئے راستہ ہی استوار کیا تھا۔ میں اسوہ حسنہ پر چلنے کی پوری کوشش کرتا ہوں لیکن نبی بننے کی خواہش رکھنے کی کبھی جرأت پیدا نہیں ہوئی کہ ایسے نجات دہندوں کو صرف خدا اپنے بندوں کی وساطت سے یا بندے اپنے خدا کی وساطت سے تخلیق کیا کرتے ہیں۔ میں چاہوں تو بھی ماؤز سے تنگ تو کیا مولانا ظفر علی خاں ملک کے نقش قدم پر بھی قدم بہ قدم نہیں چل سکتا کہ وہ لوگ IDEALLY اپنی تحریروں کو کر تے تھے۔ میرے لئے یہ آئیڈیل ہے کہ میرے لئے ابھی تک بورژوا معاشرے LIVE کے عنایت کردہ تضادات مکمل طور پر میرے لئے حل نہیں ہوئے۔ اسی لئے کوئی رفاقت یا پارٹی ظہور میں نہیں آئی جو ایسے شخص کی پناہ گاہ بن سکے جس نے اس بورژوا معاشرے سے خود کو کاٹ کر الگ کر لیا ہو۔ یہ کوئی بہانہ سازی نہیں بلکہ ایسے لوگوں کا المیہ ہے جو لوگ مجھ سے

یہ امید رکھتے ہیں وہ دراصل اپنے احساسِ گناہ کو میرے وجود میں مصلوب دیکھنا چاہتے ہیں کہ کٹا ہوا وجود جب تک کسی COMPATABLE وجود میں TRANSPLANT نہ ہو جائے مر جاتا ہے۔ اسی لئے ترقی پسند کٹھ ملاؤں کو، جو کسی عدالتی منصف کی طرح میرے لفظ یا میری ذات کے منصف بن کر میرے گناہوں کو، جو کہ میرے وجودی مسائل کے حوالے سے سرزد ہوتے ہیں۔ اپنی تسلی کے لئے، جرائم میں تبدیل کرنے کا کوئی حق نہیں۔ یوں وہ ڈاگما کے حوالے سے مجھ میں ایک پرمخلوص، پچے انسان کو منافق بنا دیں گے کہ وہ ان کی رضا کے لئے ڈاگما کے مطابق کھٹے گا تو سہی، لیکن وہ تحریر BASTARDISED تحریر ہوگی۔ اصل تو وہی ہوگا جو اس کے وجودی مسئلے کے حوالے سے نظر آئے گا۔ ترقی پسند تحریک نے یہی کیا اور اس کے نتائج آج ہمارے سامنے ہیں۔ آج بھی اس قبیل کے کٹھ ملائے گاؤں اور نئی وگس پہن کر نئی عدالتیں لگائے بیٹھے ہیں۔ کیا فی الحال اتنا ہی کافی نہیں کہ میں سازشیوں، دشمنوں کے کیمپ میں نہیں کر میں ڈارک روم میں نہیں، کہ میں زندگی کر رہا ہوں کہ میں پنڈرہ نہیں ورہ لوہوں تو کٹھ ملاؤں کے حساب سے شگنائی میں کافر ہی مر گیا تھا کہ مشرق یہ کیونسٹ پارٹی نہیں ہوا تھا۔

لوہوں کے یہ شعر ہمارا نصب العین ہونا چاہئیں :-

”مانتے پر آگ لئے میں بڑے سکون سے

ایک ہزار اٹھی انگلیوں کو لٹکارتا ہوں۔ (مسترد کرتا ہوں)

اور سر جھکائے بیل کی طرح اپنی مرضی سے۔

بچوں کی خدمت کرتا ہوں :-

ماؤز سے تنگ نہ صرف اس نظم کے سببزم کو قبول کرتا ہے بلکہ اسے مستحق بھی تصور کرتا

ہے۔

”ایک ہزار اٹھئی انگلیاں ہمارے دشمن ہیں، وہ کہتے ہی خو خوار کیوں نہ ہوں۔ ان کے سامنے ہم کبھی سر نہیں جھکائیں گے، اور بچے یہاں پر دتاریہ اور عوام کی علامت ہیں۔“

ماؤ صحیح مارکسی ہونے کی وجہ سے چیزوں کو حتمی طور پر مجرد صفت میں نہیں دیکھتا بلکہ جوہر کو بھی دیکھتا ہے اسی لئے وہ دوستوں اور ہمدردوں کو دشمنوں کے گیمپ میں نہیں دھکیل دیتا۔ اسی لئے دشمنوں، پنڈاروں کے علاوہ باقی تمام لوگ اس کے ساتھی بن جاتے ہیں کہ جوہر میں کمیونسٹ ماؤ اور نیر کمیونسٹ لوہسون میں کوئی فرق نہیں۔ مجھے اندیشہ ہے کہ نئے کٹھ ملا کا نیم مضمر شدہ مارکسزم اپنی روایتی ضد بائٹ دھرمی اور احساس برتری دکھ اپنے تئیں لفظوں کے حاکم ہیں اور اس قبیل کے حاکموں کے لئے حرمت یا مکرم، اکثر اضافی اقدار ہوا کرتی ہیں اس کے باعث کہیں ایک بار پھر ایک نوزائیدہ شعور کو ضیق النفسی میں مبتلا کر کے مار نہ دے۔ میں ان کے کانوں سے معدوم ہوتی لینن کی آواز کو فیڈ ان کرتا ہوں۔

CAREERISM ”یہ ایک آزاد ادب ہو گا۔ کیونکہ حرص اور پیشہ پرستی

نہیں بلکہ سوشلزم اور محنت کشوں کے ساتھ ہمدردی ہی اس کی صفوں میں ہمیشہ نشی قوتوں کو شامل کرتی رہے گی۔“

ادیب اور عصر

”منٹو کے ٹھنڈے گوشت میں ایشرنگھ پر جو واردات گذرتی ہے، اس کے حوالے سے وہ ایک انتہائی سادہ لیکن گالی سے مزین بیان دیتا ہے کہ انسان بھی — عجیب چیز ہے۔ انسان نے اتنی سادہ سیٹمنٹ ہو سکتا ہے۔ اپنے مخصوص حالات میں کئی مرتبہ دی ہو اور شاید کئی مرتبہ اس سیٹمنٹ نے سننے پڑھنے والے کے ذہن میں کھجلی بھی کی ہو لیکن ایشرنگھ کا یہ بیان اس کی ہڈی کے سیاق و سباق میں کچھ ایسا احساس پیدا کر دیتا ہے کہ اسے ایک نام نہیں دیا جا سکتا۔ ظلم کرنے کی سنسنی، فتح کا احساس، کلونٹ کور کی بھڑکتی، جلتی بے دردی سے پیدا شدہ مظالمیت کا احساس، تحیر، خفت، تاسف، اداسی، یعنی عجیب سا طنز، عجیب سا المیہ۔

انسان بھی — ایک عجیب چیز ہے۔ اس کا المیہ بھی — اتنا ہی عجیب۔

ابتدائی طور پر اپنے تحفظ اور بقا کے لئے انسان نے مل جل کر کہنے، گرد ہوں، بہتوں کی صورت اختیار کی۔ جس پر سواشرے کی تعبیر ہوئی عوام (قلم) سٹیٹ (ملک) سا کم پلٹے حکومت اور پھر پائیت، حکومتی مشینری، عدلیہ، انتظامیہ، پولیس، فوج، آزادی کی جنگیں، آزاد رہنے کے لئے جنگیں، معاشی مفادات کی جنگیں، ملک گیری تو سب پسندی، ہوس کی جنگیں، مزے کی بات یہ کہ بسا اوقات حکومتیں، سٹیٹ کو اپنے اندر اس انداز میں جذب دیکھتی ہیں اگر رعایا اجتماعی طور پر یا اس کا ایک فرد بھی ان کی حکمت عملی سے اختلاف کرتے ہوئے کوئی قدم اٹھائے تو حکومت اس کی حب الوطنی کو مشکوک قرار دے دیتی ہے۔

سادگی سے پیچیدگی اور پیچیدگی سے سادگی کے دوران کوشل کنٹریکٹ کے ذریعے

روح اور جسم کو، دین اور دنیا کو گروی رکھنے کا صلہ کیا ملا؟ فرد نے کیا کھویا کیا پایا؟ انسانوں نے انسانوں کو کیا کچھ دیا اور کیا کچھ چھینا؟ تحفظ اور بقا کے معنی کیا متعین ہوئے؟ انسانی تہذیب کی تاریخ اسی بے تحفظی کے خوف اور بقا کے لئے تشویش کی تاریخ ہے جو ہتھیاروں سے بہتے ہوئے رقم ہوئی۔ اور آج تو صرف فرد ہی نہیں۔ کوئی خاص معاشرہ ہی نہیں بلکہ نسل انسانی ہی مکمل تباہی اور خاتمے کے دہانے پر کھڑی ہے۔

انسان اپنے آپ سے بھاگتا ہے تو معاشرے میں پناہ لیتا ہے۔ معاشرے سے بھاگتا ہے تو اپنے آپ میں پناہ لیتا ہے اور بالآخر اسی اندلی ابدی دائرے میں بھاگتا دوڑتا، تھکتا ٹوٹتا گر جاتا ہے۔ پھر اپنے تخلیق کردہ، اُن گنت سروں والے عفریت کے کسی منہ کا نوالہ بن جاتا ہے۔ اس دوغلے پن کا شکار انسان دو سطحوں پر زندگی گزارتا ہے۔ ایک انفرادی سطح پر دوسری معاشرتی سطح پر، ان دونوں رشتوں سے فرار ممکن نہیں۔ ترابیاں، جنگل، صحرا، لیکن عفریت کے سروں کی رسائی کی بھی کوئی حد نہیں۔ اور جویوں نوار بننے سے انکار کرتا ہے شعور رکھتا ہے کہ جائے پناہ اندر ہے نہ باہر تو عفریت کے سامنے سینہ سپر ہو جانا اس کی بھوری بن جانا ہے۔ مقدر بن جاتا ہے۔“ (منٹو چندرن سے اقتباس)

انفرادی طور پر انسانی ذہن میں ایسے خیال آتے ہیں جو یکتا ہوتے ہیں۔ وہ محسوسات جو صرف اسی کے ہوتے ہیں۔ ہم سب کے دروں ہزاروں وقوعے ہوتے ہیں اور یہ ہماری فطرت ہے کہ ان وقوعوں کو یا ان سے پیدا شدہ ردِ عمل کا اظہار کر سکیں تو ضرور کرتے ہیں۔ اس احساس اور خیال کے اظہار کے لئے ہم بہت سی تخلیقی زبانیں استعمال کرتے ہیں، مصوری، صنم تراشی، موسیقی اور لفظ۔ ادب بھی ایسی ہی زبان ہے جو لفظوں کے تخلیقی استعمال سے معرضِ وجود میں آتی ہے۔ چونکہ ایک AUTHENTIC یعنی سچا ادیب بھی دوسرے سچے فنکاروں کی طرح اس اندلی، ابدی دائرے کو توڑنا چاہتا ہے۔ اپنی ذات اور معاشرتی رشتوں سے فرار کو انسان کی شکست جانتا ہے۔ اس لئے وہ اپنی مخصوص زبان سے لیس اس عفریت کے مقابل

اتر آتا ہے اور نسلِ آدم کے لئے امید کی روشنی بن جاتا ہے۔

تویوں دوسرے فنوں کی طرح ادبِ نسلِ آدم کی احتیاج ہے اور معاشرے کی ضرورت بھی۔

”معاشرہ جس قسم کے ادب کو برداشت کرتا ہے یا سرپرستی کرتا ہے اسی قسم کے ادب کا مستحق بھی ٹھہرتا ہے۔ ادیب کہ معاشرے ہی کا ایک فرد ہے۔ وہ اس حوالے سے تخلیق کرتا ہے کہ وہ معاشرے کے ساتھ اپنا رشتہ استوار کر سکے۔ ادب اور معاشرہ ایک دوسرے کو خارج نہیں کر سکتے، ایک دوسرے سے بے تعلق نہیں رہ سکتے۔ بعض حالات میں ایک دوسرے سے نظریں چرا سکتے ہیں، ایک دوسرے سے دستِ دگریباں ہو سکتے ہیں۔ لیکن یہ ممکن نہیں کہ ادب اور معاشرہ ایک دوسرے کے وجود ہی سے منکر ہو جائیں۔

ادب فی نفسہ ایک معاشرتی عمل ہے۔ کیونکہ ادیب کی بنیادی واردات یا تجربہ چاہے کتنا ہی ذاتی، یکتا یا لاشائی کیوں نہ ہو، ادیب ایک سماجی وجود ہے۔ ادب پارے پر ادیب کی اس یکتا، بنیادی، انفرادی واردات کی چھاپ کتنی ہی گہری کیوں نہ ہو، اس کی تجسیم یا ہیئت کو دہرانا کتنا ہی ناممکن کیوں نہ ہو، ادب پارہ معاشرے اور ادیب کے درمیان ایک پُل کی حیثیت رکھتا ہے۔ جو دوسروں پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ ان کے آئیڈیلز، مقاصد، منازل یا اقدار کی تصدیق یا نفی کرتا ہے۔ اس لئے یہ ایک ایسی سماجی قوت بھی بن جاتا ہے۔ جو اپنی اندرونی طاقت (جذباتی یا نظریاتی وژن) کے باعث اس طور لوگوں کو ملا دیتا ہے کہ وہ، وہ نہیں رہتے جو اس ادب پارے کی تخلیق سے پہلے تھے۔

ادیب کی یہ انسانی ضرورت ہے کہ وہ آزادی کے ساتھ اس انداز سے تخلیق کرے کہ اگر ہو سکے تو اس کے ثمر کے سب حصے دار ہوں۔ اس صورت میں ادیب معاشرے سے بے تعلق نہیں رہ سکتا کہ وہ ان ہی رشتوں کی وساطت سے تخلیق کرتا ہے۔ یہ سماجی رشتے اس کی تخلیق کے دشمن بھی ہو سکتے ہیں اور دوست بھی، اہم سماجی کڑیاں اس کے ادب میں ایسے یکتا انداز

میں روح بس جاتی ہیں کہ وہ چاہے نہ چاہے اسکی تخلیق بالآخر اس کی اپنی ذات کو اس خاص معاشرتی نظام کی وساطت سے ایک ٹھوس وجودی حقیقت کے طور پر پیش کرتی ہے۔

ادبی یا کوئی بھی نئی تخلیق بنیادی طور پر انسانی عمل ہے۔ ادیب کے لئے اہم کہ وہ اپنی تخلیق کے ذریعے سے بیک وقت اپنی ضروری وجودی قوتوں کو لفظوں میں ڈھالتا ہے اور انسان کی زرخیزی کی تجسیم کرتا ہے اور ایک نئے، انفرادی وسیلے سے اپنے اور دوسروں کے درمیان ابلاغ کا راستہ بھی استوار کرتا ہے۔ یہ عمل ان کے لئے بھی اہم ہے جو ادیب نہ ہونے کے باوجود اس انسانی تجربے یا واردات کو اپنے میں جذب کر لینے کی شدید انسانی ضرورت رکھتے ہیں۔ یہ عمل رائٹرز گلوں، ادبیات اکادمیوں ایسے اداروں کے لئے بھی اہم ہے کہ جو خاص سماجی گروہوں، حاکم طبقوں کے اغراض و مقاصد اور مفادات کے تحفظ کے لئے قائم کئے جاتے ہیں اور حاکم طبقے یا وہ مخصوص سماجی گروہ ان سے توقع رکھتے ہیں کہ ان اداروں کو ادب کی اہمیت، اس کے معاشرتی کردار اور اس کی جذباتی، نظریاتی قوتوں کا بھرپور شعور ہو۔ تو ادب اور معاشرہ بنیادی طور پر ایک دوسرے کے ساتھ منسلک ہیں۔ کسی بھی معاشرے کے حاکم طبقے ہمیشہ ہی کوشش کرتے ہیں کہ وہ اپنی مرضی کے ادب کو پر دان چڑھائیں۔ اس کی حفاظت کریں، یہ ثابت کرنے کے لئے کہ انہیں ادب اندفن پر عمومی طور پر اثر انداز ہونے کا حق حاصل ہے۔

لیکن ادب اور معاشرے کے رشتے جامد نہیں ہوتے کہ تبدیل نہ ہو سکیں۔ یہ رشتے اتنے ہی تاریخی بھی ہیں جتنے کہ مائلی۔ ادیب اور معاشرے کے رویے ایک دوسرے کے ساتھ بھی بدلتے رہتے ہیں۔ کیونکہ ادیب ایک ٹھوس انسانی وجود کی حیثیت سے بدلتا رہتا ہے، جیسے وہ معاشرہ بدلتا رہتا ہے جس میں رہ کر وہ اپنے آئیڈیلز، اقدار اور روایات سمیت ادب تخلیق کرتا ہے۔ لہذا فن اور معاشرے کی کوئی فطرت نہیں ہوتی صرف تاریخ ہوتی ہے۔ اسی لئے ان کے باہمی تعلقات اور رشتے بدلتی تاریخ کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ ادیب کے

لئے یہ رشتے کبھی تو آہنگ اور اتفاق کا منظر ہوتے ہیں۔ کبھی فرار اور لا تعلق اور کبھی احتجاج اور بغاوت کے۔ اور اگر موخر الذکر ہو تو حاکم طبقے اس یقین کے ساتھ کہ بادشاہ کے ساتھ بادشاہ بھی زیادہ وفاداری کا رجحان عام ہوتا ہے۔ ادیب اور اس کی تخلیق کو محکمہ اطلاعات کے حوالے کر دیتے ہیں کہ اپنی مرضی سے آزادی تخلیق پر قہپاں، استرے چلاتا رہے۔

یہ سمجھتا ہوں کہ ادب اور معاشرے کے درمیان تعلق کے مساوی کردار کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ادب، دوسرے فنون کی طرح اپنی فطرت میں بھی مساوی ہے۔ ہر ادبی شاہکار انسان اور انسانی دنیا یعنی آفاقیت کی طرف رجوع کرتا ہے کہ جو تاریخی، سماجی یا طبقاتی حوالوں سے ماوراسے۔ تو یوں وہ شاہکار فنون کے اس آفاق کا حصہ بن جاتا ہے جو قدیم ترین زمانوں سے تخلیق ہونے والے فن پاروں سے بنا ہے۔ ملک چاہے ایک دوسرے سے تاریخی، معاشرتی، تہذیبی، ثقافتی لحاظ سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہو۔ لیکن ان تمام ملک میں کچھ جلنے والے ادب کی ایک قدر تو مشترک ہے اور وہ انسان ہے اور اس کی انسانیائی ہونا۔

دنیا، عظیم ادبی شاہکار انسان کی آفاقیت کا اثبات ہے۔ لیکن یہ آفاقیت، مخصوصیت کے حوالے ہی سے حاصل کی جاسکتی ہے۔ ادیب اپنے معاشرے، اپنے زمانے کا باشندہ ہوتا ہے۔ ایک ثقافت، ایک طبقے سے متعلق ہوتا ہے اس لئے ہر عظیم فن پارہ اپنے مآخذ میں مخصوصیت کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن اپنے نتائج میں آفاقی کہ وہ اپنے مخصوص تاریخی وجود کو آفاقیت کی طرف سے جاتا ہے۔ انسان آفاق کو سیراب کرتا ہے۔ اپنے وجود کو محفوظ کرتا ہے۔ اپنی ذات کے شیرازوں کو اکٹھا کرتا ہے اور انسان پن کے خاتمے کی کوششوں کے خلاف بھرپور مدافعت کرتا ہے۔

خصوصیت اور آفاقیت ایک دوسرے کے ساتھ اتنے نازک آہنگ میں منسلک ہوتے ہیں کہ اگر ان میں سے ایک پر بھی زیادہ دباؤ ڈالا جائے تو اس کا جدلیاتی آہنگ پارہ پارہ ہو کر اس ادب پارے کے جوڑوں میں بیٹھ جاتا ہے۔ بعض اوقات ادیب یہ

آہنگ خود بھی توڑتا ہے کہ وہ اپنے زمانے، اپنے معاشرے اور اپنے طبقے کی مخصوصیت سے خوفزدہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات حاکم طبقے خود ادب کو جعلی راستوں پر روانہ کر دیتے ہیں کہ کسی طرح اس ادب پر اپنے نظریات، اپنے مفادات اور اپنی اقدار کی مخصوصیت کی ہر گھاسکیں۔

ادب اور معاشرے کے درمیان مسئلہ صرف مخصوصیت اور آفاقیت کے جدلیاتی آہنگ کا نہیں بلکہ ادب کے دوسرے بن یعنی اپنے ہی اندر وسیلے اور انجام کا بھی ہے۔ یعنی اکائی کہ جس سے مفر نہیں اور اندرونی اور بیرونی اقدار میں تضادات۔ واسکوے کے نزدیک فن کا حتمی مقصد یہ ہے کہ وہ انسانی علاقے کو نہ صرف وسیع کرے بلکہ اسے سیراب بھی کرے۔ ادیب، ادب کی اعلیٰ اقدار کی شناخت کرتا ہے اور غیر مرئیت کو فارم دے کر اپنے نظریاتی اور جدلیاتی ذرائع سے ایک ایسے انسانیائے وجود کی تجسیم کرتا ہے کہ جس کے ذریعے وہ اپنی حقیقت کو وسعت دیتا ہے۔

لیکن ادب کی یہ اعلیٰ اقدار کہ جو اس کے ہر نے کی وجہ بھی ہے اور مقصد بھی، دوسری اقدار یعنی سیاسی، اخلاقی، معاشی، مذہبی اقدار کے ساتھ ہی حاصل کی جاسکتی ہیں۔ لیکن یہ اقدار ایک طبقاتی معاشرے میں، نظریاتی اعلیٰ ڈھانچوں میں ایک ہی سطح پر نہیں ہوتیں۔ ایک پر دوسری قدر کی فوقیت کو تاریخی، معاشرتی صورتِ حال متعین کرتی ہے۔ کچھ اقدار دوسری قدروں کی نسبت بہتر طور پر حاکم طبقوں کے مفادات کے تحفظ کا اظہار کرتی ہیں جب معاشرے کے حاکم طبقوں میں مخصوصیت کو آفاقیت پر ترجیح حاصل رہے گی جب ایک خاص طبقہ اپنے مخصوص مفادات کے تحفظ کی خاطر اکثریت کے مفادات کو نظر انداز یا قربان کرے گا تو لازماً ادب میں مخصوصیت کو آفاقیت پر نافذ کرنے کی کوشش کی جائے گی اور وہ یوں کہ مخصوصیت اور آفاقیت کے جدلیاتی آہنگ کو توڑ دیا جائے۔ ادب پر مخصوص سیاسی، اقتصادی یا مذہبی اقدار کو ٹھونسنے کی کوشش کی جائے۔ اور یا پھر ان اقدار کو یکسر نظر انداز کر کے فن کی ایک

اور اعلیٰ قدر یعنی منحص جمالیاتی پہلو ہی کو بانس پر چڑھا دیا جائے۔

ایسی دنیا کہ جس میں ہر قدر و مقداری ہو اور جو انسان کی ہر ایک ٹھوٹی کو پیداوار کے لئے
جواز سمجھے اور انسان کو پیداواری شے تو انسان کی اس مجرد صورت میں، ادب کہ جو انسان
کے مکمل وجود اس کے ٹھوس پن کا اور اعلیٰ مقدار کے بجائے اعلیٰ اقدار کا نصیب ہوتا ہے،

اس مجرد دنیا کے ساتھ تضادات میں داخل ہو جاتا ہے اور غیر انسانی لائے جانے کے خلاف
مداخلت کرتا، انسان اور اس کی انسانیت کے تحفظ کے لئے ناقابل تسخیر قلعہ بن جاتا ہے۔ تب

ادیب اور معاشرے کے حاکم طبقے (چاہے وہ نیم جاگیردارانہ، نیم سرمایہ دارانہ، جاگیردارانہ، جاگیردارانہ
یا سرمایہ دارانہ نظام کے دائمی ہوں) ایک دوسرے کو دشمن قرار دیتے ہیں۔ ادب کہ جو سرمایہ دارانہ

یا جاگیردارانہ نظام اور ان کے سرپرست سامراجی، استعماری قوتوں کے گٹھ جوڑ کے باعث منفی شدہ
انسان کہ جسے مشین سمجھ کر اس کے انسانی وجود ہی سے انکار کر دیا گیا ہو اس کا انسان

کا اتحادی ہوتا ہے اور اس غیر انسانی معاشرے کی مخالفت کرتا ہے۔ معاشرے کے حاکم
طبقے اس وقت تک ادیب کا ناطقہ بند کئے رکھتے ہیں کہ جب تک وہ اپنے انسان ہیں، اپنی

انسانیت کے اثبات کو ترک کر کے ان کے لئے مشینی شکل اختیار نہیں کر لیتا۔ بصورت دیگر یا تو
ادیب خود کو معاشرے سے منقطع کر لیتا ہے اور جعلی راستوں پر چل پڑتا ہے یا پھر قلم چھوڑ

کر چپ ہو جاتا ہے اور آنکھوں آنکھوں میں سمجھانے کی کوشش کرتا ہے کہ بے زبانی ہی کو
زباں سمجھو۔ لیکن اگر ادیب اپنے ایمان کا تحفظ، تخلیقی آزادی کے ساتھ دفا کرتا ہے تو تخلیق

کے معنی بغاوت بن جاتے ہیں۔ اور مفلسی، بے ہوک، بیماری، دیوانگی اور موت تخلیقی آزادی کی
قیمت ٹھہرتی ہے۔ انسانی زندگی کو جتنا عامیانا بنانے کی کوشش کی جاتی ہے جتنا اس کی حقیقی،

زرخیزی کو بنجر کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اتنا ہی یہ ذمہ دار ادیب اپنی زرخیزی و سیرابی کا اظہار
حاکم طبقوں کی مروجیت کے ساتھ ٹکرا کے کرتا ہے۔ جنرل ڈیگال کا ظرف واقعی اتنا بڑا تھا کہ

جب سارتر پیرس میں، فرانس کی کالونی، الجزائر کی آزادی کے حق میں لڑ رہا تھا تو مفاد پرست

طباقوں نے ڈیگال پر دباؤ ڈالا تھا کہ سارتر کو گرفتار کر لیا جائے۔ اور ڈیگال نے جواب میں کہا تھا کہ میں سارتر کو گرفتار کیسے کر لوں وہ فرانس ہے۔ کیا واقعی اس پر فرانس کے ساتھ غداری کے الزام میں مقدمہ نہیں چلایا گیا تھا، مجھے تو یہ افواہ معلوم ہوتی ہے۔

جدید ادب کے بہترین، عظیم اور ہیروئک لمحات وہ ہیں جب وہ انسانی وجود کو مادی شکل میں دیکھنے یا پیداواری مشین بننے سے انکار کرتا ہے۔ پیداواری معاشرے سے منہ انسان کی انسانیت کا بھرپور اثبات کرتا ہے۔ جس کے ذریعے انسان اپنی زیر خیزی واپس چھینتا ہے اور اسے وسعت دیتا ہے۔

لیکن اب ادب کی صورت حال اتنی مخدوش ہو گئی ہے کہ ادیب نے اپنے اور انسان کی انسانیت کے اثبات کے جگر میں ادب کے ان فنی پہلوؤں کو بھی خطرے سے دوچار کر دیا ہے۔ جو ادب کے لئے زندگی ہیں۔ فاصلوں میں مزید دوری، رشتوں کا توڑ، بچوں کی تباہی۔ اس نے اپنے جوہر کو ٹوٹنے کی حد تک تان لیا ہے۔ خود کو معاشرے کے عامیاز بن سے سمیٹ لیا ہے۔ غیر انسانی، مجرد دنیا کی زنجیروں سے تڑا کر اپنے آپ کو محاصرے میں لے لیا ہے اور یوں اپنے تخلیقی جوہر کے تحفظ کے لئے ایک خونناک قیمت ادا کر رہا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ عصری ادب نے انسانیت کے وجود کو بچانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ لیکن اب اسے اپنے باغی عمل کو انقلابی صورت دے کر مزید قوی بنانا ہوگا۔ ارد گرد کی دنیا کے ساتھ دوبارہ ناٹھ جوڑنا ہوگا۔ اپنے اور دوسروں کے درمیان اس پل کو دوبارہ بنانا ہوگا جو اس نے خود یا دوسروں نے توڑ دیا تھا۔ لیکن یہ سب کچھ آسان سوچہ اور ذلت کی دہری قیمت ادا کے نہیں کیا جاسکتا، دہری تزیل — ادیب کی بھی اور قاری کی بھی۔

تو ادب پڑھنے والا بھی کچھ خالص ادب کو نہیں پاسکتا جب تک کہ وہ طبقاتی معاشرہ میں خارج شدہ انسانی دنیا کے جعلی فن سے نجات نہیں پالیتا۔ چونکہ یہ جعلی فن اقتصادی اور ٹیکنالوجی کی ان قوتوں کے باعث معرض وجود میں آتا ہے اور ان ہی کے باعث استحکام حاصل

کہتا ہے (طاقتور ملکوں میں بلا واسطہ اور چھوٹے ناتواں ملکوں میں بالواسطہ اپنے گماشتوں کے ذریعے) کہ بزرگم خود انسان کے مقدر کو کنٹرول کرتی ہیں جو اپنے مفادات کے حصول کی خاطر اس مجرد اور مادے میں متشکل دنیا کو قائم رکھتی ہیں۔ اس لئے مظلوم و مجبور طبقوں کی آزادی، اور خوشحالی کے راستوں کی نشان دہی محض ادیب ہی کی ذمہ داری نہیں۔ کیونکہ ادیب معاشرے کی اقتصادی، سیاسی اور مذہبی کلیت کا ایک جزو ہے، کُل نہیں۔ ذمہ دار ادیب اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ لاتعداد سروں والے عفریت کے کسی منہ کا نوالہ نہ بن جائے کہ شعور رکھتا ہے کہ جائے پناہ اندھے نہ باہر۔ عفریت کے سامنے سینہ سپر ہو جانا اس کی مجبوری ہے۔ اس کا مقدر ہے۔

انسان بھی — ایک عجیب چیز ہے۔ اس کا المیہ بھی — اتنا ہی عجیب۔

کتاب کو بننا کسی مالی فائدے کے
(مفت) پی ڈی ایف کی شکل میں
تبدیل کیا جاتا ہے، ہمارے کتابی سلسلے
کا حصہ بننے کیلئے وٹس ایپ پر رابطہ
کریں

حسنین سیالوی

0305-6406067



بھلوں کو بھلی لاج

☆ تخلیقی غلامی اور سیاسی اندیشیاں

پچھلے دنوں اظہر جاوید نے اپنے جریدے ”تخلیق“ کے لئے نکلشن پر ایک مذاکرہ منعقد کیا جس میں ایک بار پھر وہی سوالات، وہی الزامات اور وہی اعتراضات (اور وہی جوابات اور جوازاات) دہرائے گئے جو گزشتہ بیس برس سے نئی کہانی کے بارے میں سن سن کر کان پک گئے ہیں (اس کا مطلب یہ بھی تو نہیں کہ وہ کہانی جو بیس برس پہلے ”نئی تھی“ آج بھی ”نئی“ ہے!) ترقی پسند تحریک کے خلاف وہی سو قیاذ حملے، ترقی پسند تحریک کی حمایت میں وہی سو قیاذ دلائل، فرد کی تنہائی، فنکار کی بیگانگی (روشن خیال ہوں یا تاریک خیال) نقاد اب تک بیگانگی کو مغرب سے درآمد کی گئی شے سمجھتے ہیں۔ اور یقین رکھتے ہیں کہ ہمارے ہاں بیگانگی کو ڈرن اوپوں نے فیشن کے طور پر چلا رکھا ہے۔ زندگی کا دو غلا پن (جو ایسا نام بن گیا ہے کہ اس کی موجودگی کا احساس ہی نہیں ہوتا)، اپنے گرد و پیش سے کٹ کر اپنی ذات میں گھس جانا، جدید فن کا ابلاغ نہ ہونا، روایتی ”حقیقت پسند فن“ کا فوراً سمجھ آ جانا، اور پھر یہ کہ اگر ہمارے ہاں مارشل نہ لگتے تو علامتی، استعاراتی کہانی، اس تھوک کے حساب سے نہ لکھی جاتی کہ اس انداز اظہار کو ادبوں میں جرأت کی کمی نے فروغ دیا ہے (یعنی یہ کوئی جینیوئن مسئلہ نہیں تھا!) فنکار کو یہ کرنا چاہیے۔ یہ نہیں کرنا چاہیے۔ مشورے، احکامات، نصیحتیں (خود میاں فنیخت) قومی فن، علاقائی فن،

☆ اس مضمون کی بنیاد اکنامک اینڈ فلاسٹک مینوسکرپٹس (مارکس) اور فن اور سماج پر واسکوئے کے مضامین کی تلخیص پر رکھی گئی ہے۔

پاکستانی فن، اسلامی فن، عوامی فن، عوام، فن، عوام، عوام، اسلام، اسلام، لفظ لفظ لفظ سب کچھ کلیشوں میں منتقل کر دو کہ سب کچھ مجروح ہو جائے۔ یوں لگتا ہے کہ لیبل پسند دانشوروں نے نقادوں کا ذہنی ارتقا کہیں رک گیا ہے۔ "تبدیلی (انقلاب) کے دشمن"، میکانیکی ڈاگماٹزم کی سہولت یہ ہے کہ تنقید کے لئے گہری نظر، مطالعے اور مفصل تجزیے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ الزام دھرنے (لیبل چسپاں کرنے) کے بعد دانش سرخرو ہو جاتی ہے۔ احساسِ جرم نام کی کوئی چیز نہیں رہتی۔ یہ دانش اسی نوع کی ہوتی ہے جو حب الوطنی، اسلام پسندی یا انقلاب پسندی کی سندیں جاری کرتی ہے۔ لیکن یورو کریسی کہاں کہاں پیدا ہو کر انسان کو آکاس بیل کی طرح نہیں چمپتی۔ اور پاپائیت نے کیسے کیسے انقلابی فلسفوں اور مذہبوں کی زندگی، حرکت، عمل، سیرابیت، افزائش، ترقی پذیری اور ترقی پسندی کے مونڈن کر کے انسان کے سر پر کلہوت نہیں چڑھائے کہ انسان طاقت اور اقتدار کے سامنے شاہ دمے کا چوہا بن کر رہ جائے کہ فلسفیوں کے فلسفے اور پیغمبروں کے مذاہب ہی ان فلسفیوں پیغمبروں کی نفی کرتے نظر آنے لگیں۔

لیکن انسان میں زندہ رہنے، زندگی کرنے کی جستجو، ترقی کی خواہش، خوشی کے حصول کی قوت، اپنے تخلیقی وجود کا اثبات کرنے کی بنیادی تہا اور جرأت ہمیشہ اسے حقیقت اور سچائی کے ساتھ ہٹکار رکھتی ہے اور ہر قسم کی رکاوٹوں کو توڑ کر اپنے روان کی طرف سفر کو جاری فرماتی رہتی ہے۔

چند ہفتے ہوئے حلقہ اربابِ ذوق کے ایک جلسے میں میرا افسانہ سننے کے بعد ایک دانشور نے یہ فیصلہ دے دیا کہ انور سجاد کی کہانیاں اب سمجھ میں آنے لگی ہیں۔ سوال پیدا ہوتا ہے پہلے کیوں نہیں سمجھ میں آتی تھیں۔ کیا قاری کی صورت حال بدل گئی ہے یا میرے رویے، میرے ویژن میں کوئی تبدیلی آگئی ہے۔ فن کے ابلاغ کے معنی پھر کیا ہوئے؟ تخلیقی آزادی بھی کوئی چیز ہوتی ہے؟ تخلیق آخر کیوں ایک انسانی مجبوری ہے؟ کیا تخلیق فی نفسہ آزادی کا اظہار نہیں؟ کسی قسم کے معاشرے

حقیقی اور سچے فن کی جانب معاندانہ رویہ رکھتے ہیں؛ حقیقی سچا فن آخر کیا ہوتا ہے؟ میں نے اپنے کسی مضمون میں امرتوں کے حوالے سے حقیقی اور سچے فن کی صورت حال کو سمجھنے کی کوشش کی تھی لیکن سرمایہ دارانہ معاشرہ (بھی) سچے اور حقیقی فن کی طرف منہ صاف نہ رو رہا ہے۔

انفرادی عمل، فرد، اجتماعی عمل، انوہ، عوام، پالور، منافقت، بچ، جھوٹ، انسانی، غیر انسانی، تنہائی، بیکانگی ایسی کیفیات کو سمجھنے کے لئے مجھے ایک مرتبہ پھر تاریخ کو کھنگالنا ہوگا۔ ہم اس وقت کس صورت حال سے نبرد آزما ہیں۔ اپنے ہاں کی تخلیقی غلامی / آزادی کو، نوآبادیاتی نظام کے حوالے سے اس عظیم ملک کے خص و فاشاک میں رُتے طویل دامن کے واسطے سے سمجھوں کہ جس میں ہم مکمل طور پر لپیٹ دیئے گئے ہیں؟ جہاں نظام سرمایہ داری عروج پر ہے؟ اتنا آزاد اور جمہوری ملک جہاں ہر قسم کی تخلیقی آزادی نظر آتی ہے!

تو میں ایک عجیب و غریب معاشرے میں رہ رہا ہوں۔ جو اتنا عجیب نہیں ہے جتنا کہ غریب جہاں ہر قسم کے عقیدے اور ایمان کو اکثر و بیشتر اپنی ذات کی کٹھالی میں ڈھال کر محض ذاتی مفادات کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ جہاں صرف استحصال اور استعماری قوتیں آزاد ہیں۔ اور میں اس معاشرے کا ایک باقاعدہ فرد ہوں۔ میرا تخلیقی فنکار کی حیثیت سے دوسروں کے ساتھ ایک مؤثر اور ٹھوس رشتہ قائم ہے۔ کیونکہ یہ ناممکن ہے کہ فرد معاشرے میں رہ کر معاشرے سے قطع تعلق کر لے یا اس معاشرے سے آزاد ہو کر رہے۔ (لینن) کسی بھی معاشرے میں، خاص طور پر ہمارے ایسے مخلوط درمیانہ جاگیردارانہ، نیم سرمایہ دارانہ، نوآبادیاتی، معاشرے کا میرے ساتھ کیا رشتہ قائم ہوا ہے یہ جاننے کے لئے فن کی تاریخ، معاشرتی اور معاشی پہلوؤں پر بھی نظر ڈالی جائے کہ معاملات گہرائی میں جا کر افشا ہو سکتے ہیں۔ اگرچہ برصغیر میں فنون کی تاریخ پر ایسی کوئی جامع اور مربوط کتاب نظر نہیں آتی جیسی یورپ میں نظر آتی ہیں۔ پھر بھی اگر جناب سبط حسن (خاص طور پر پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء) محترمہ روسیلا تھا پڑ، مولانا باری، ڈاکٹر فاطمی اور ڈاکٹر دانی ہی کی عالمانہ تحقیق پڑھ لی جائے تو ایک مربوط کتاب بن سکتی ہے۔ لیکن یہاں پر اس مواد کو یک جا کر نامیرے بس کی بات نہیں۔ عمومی

طور پر یورپ کے مقابلے میں سماجی ارتقاء کے لحاظ سے برصغیر میں وقت تاریخی طور پر غماست نظر آتا ہے۔ یہاں ایک زمانے تک کوئی بنیادی تبدیلی نظر نہیں آتی دسے اوزاروں، ہتھیاروں کے ایجاد کے حوالے سے — بسط حسن — معاشرے کا خود کفیل ہونا بھی معاشرے کے لئے نقصان دہ بن جاتا ہے (مارکس) اور کبھی معاشرہ ایک جست میں ماڈرن بننے کی سعی کرتا نظر آتا ہے۔ چھاپہ خانہ، یورپی نشاۃ ثانیہ کے اثرات، ایجادات، صنعتی انقلاب وغیرہ کے اثرات بھی بوجہ وقت کے تسلسل میں نہیں آتے۔ اگرچہ ہمارے ہاں کا یورپ کے ساتھ تاریخی تسلسل (ANACHRONIS) ہے۔ لیکن عمومی طور پر اپنے جغرافیائی اور تاریخی حوالوں سے فن کی نشوونما قریباً اسی انداز میں دکھائی دیتی ہے۔ قدیم انسان عقائد کا معاشرہ، خالص مذہبی معاشرہ، تجارتی معاشرہ، سرمایہ دارانہ صنعتی معاشرہ اور اس کا عروج، ظاہر ہے یہ تبدیلیاں یک دم اور دائرہ ٹائٹ کمپارٹمنٹ میں نہیں ہوتیں۔ بلکہ نئے نئے طریقوں اور ایجادات اور ٹیکنالوجی کے ذریعے سے رفتہ رفتہ ایک دوسرے میں بتدریج منتقل ہوتی رہتی ہیں۔

انسان اپنی اندرونی ضرورتوں کے تحت تخلیق کرتا ہے۔ اس کی زندگی کے معنی تب بننے جب وہ اپنی تخلیق میں اپنی قوتوں کی تجسیم کرتا ہے اور اگر طبعی اور روحانی قوتوں کا رخ اس کے اصلی جوہر تخلیق کی مخالف سمت میں یا بیگانہ، اجنبی راستوں کی طرف موڑ دیا جائے تو یہ اس کے وجود، وجودیت کو مسخ کرنے کے مترادف ہوتا ہے۔ ہم چونکہ اسی معاشرے کے فرد ہیں اس لئے معاشرے کے پیش کردہ امکانات ہی میں رہ کر تخلیق کرنا پڑتی ہے، زندہ رہنا پڑتا ہے۔ ہماری بنیادی تخلیقی قوتوں کو اپنے سچے اور صحیح راستے پر گامزن رکھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہمارے تخلیقی کام کو ہماری ذات، ہماری شخصیت کی نشوونما کا ذریعہ بننے دیا جائے۔ یہ ایک نل ٹائم کام ہے۔ لہذا یہ بھی ضروری ہے کہ ہمارا تخلیقی کام ہمارے لئے ذریعہ معاش بھی ہو تاکہ زندہ رہ سکیں۔ فنکار کی مادی ضروریات سے ظاہر ہے کہ گاہک و صارف اور فن پارے و پیداوار کے درمیان فن پارے کی حیثیت کو اس موجود معاشرے کی آئینہ دار کی متعین کرتی ہے اور اس کا انحصار اس معاشرے

میں پیداوار کی سطح اور ان سماجی تعلقات پر ہوتا ہے جو لوگ اپنی مرضی کو دوسروں کے حوالے کر کے مادی پیداوار کی اس مخصوص سطح پر اختیار کر لیتے ہیں۔

قدیم یونان میں فنکار اپنی کمپنی کے لئے تخلیق کرتا تھا یعنی شہری ریاست کے لئے۔ اس دور میں قطعی کوئی پرائیویٹ گاہک نہیں تھا لہذا کسی کھلی منڈی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ شہری ریاست میں آزادی، ٹھوس طبقاتی حوالوں سے تھی۔ اس کے باوجود فرد اور معاشرے کے درمیان ایک آہنگ پایا جاتا تھا۔ فن کار بھی چونکہ اس شہری ریاست کا آزاد فرد تھا۔ اس لئے اس کے تخلیقی جوہر کی نشوونما کے امکانات زیادہ تھے۔ فن کو تصنیع اوقات نہیں سمجھا جاتا تھا اور نہ ہی اسے مادی دولت کے حصول کا ذریعہ گردانا جاتا تھا۔ فنکار شہری ریاست اور معاشرے کی نظروں میں لوگوں کے لئے تعلیم و تربیت کا وسیلہ تھا۔ "فن کی پیداوار کا کردار مادی پیداوار متعین کرتی ہے۔ لیکن قدیم یونان میں مادی پیداوار کی منزل بھی ہمیشہ انسان ہی ہوتا تھا۔ لیکن ہماری آج کی دنیا میں معاملہ الٹ ہو گیا ہے کہ اب انسان کی منزل ہمیشہ مادی پیداوار ہوتی ہے اور دولت (یعنی تذبذب) پیداوار کی منزل بن گئی ہے۔ تب یونان میں روحانی اور مادی دونوں پیداوار کی منزل انسان تھا۔ شہری ریاست کی سرپرستی کے باعث فن، شہریوں کے ذہن اور روح کو بہت متاثر کرنے لگا۔ (افلاطون نے غالباً اسی لئے شاعری کی مخالفت شروع کر دی تھی: "شاعر لوگ ظاہر کو حقیقت سمجھتے ہیں اور روح کے سب سے زیادہ منفی پہلو پر اثر انداز ہوتے ہیں، اس لئے ان کی یہ شغولیت شہری اور روحانی اصلاح کا کام نہیں کر سکتی۔) فنی مشغولیت پر کوئی ٹیکس کوئی ٹکٹ نہیں تھا۔ شہری ریاست امرائے ساتھ مل کر نہ صرف تھیٹر کو مادی امداد فراہم کرتی تھی بلکہ لوگوں کو لانے کا بندوبست بھی کرتی تھی کہ اس سے شہریوں کی تربیت ہوتی تھی اور سیاسی نظریاتی مقاصد بھی حاصل ہوتے تھے۔ شہری مہلن اور خوش تھے۔

قرن وسطیٰ میں ریاست کے بجائے مذہب (کلیسا) فن پاروں کا خریدار بن گیا یعنی اب فن کار کو درخشاں سیاسی کی بجائے مذہبی ہو گیا تھا۔ پھر بھی لوگوں اور فنکار کے مابین وہی بلا واسطہ

تعلق قائم رہا۔ کلیسائی قلمکاروں کی تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ آغاز میں تو کلیسا کی آر آر کی فن مصوری اور صنم تراشی سے گریز کرتی تھی کہ کہیں شبیہ سازی کی آٹ میں تشبیہی جادو پردہ نش پائے نگ جائے۔ روح اور جسم کے دائمی بُعد پران کا ایمان تھا اور حیات کے وہ دشمن تھے۔ سو دیاں بعد جب کلیسا مضبوط ہو گیا اور اس کی ماکیت اور بقا کو کسی قسم کا خطرہ نہ رہا تھا، تو کلیسا کے لئے یہی شبیہ سازی، اصلاح اور عقائد کی تبلیغ کے لئے بہترین وسیلہ بن گئے یعنی معائنہ مذہبیت کے حوالے سے فن کی مقصدیت کا یقین ہوا۔ لیکن فن کے ذریعے سے مادی ضروریات کے حصول اور تشنی کو گھٹیا سمجھا جاتا تھا۔ فن کا بھی اس مذہبی سماج کا فرد تھا۔ ہذا کلیسا (گاہک)، لوگوں اور فنکار کے درمیان کوئی بنیادی تضاد پیدا نہ ہوا۔ کلیسا (گاہک) اور فنکار کے درمیان فردی اختلافات ہوں تو ہو لیکن مذہبی نظریاتی ہم آہنگی کے باعث پبلک اور فنکار کے درمیان یہ ایک بندھن قائم رہا۔ فردنِ وسطیٰ کے آغاز ہی میں فن کار اپنی ورکشاپ کے ذریعے سے اپنے صارفین رتبہ کلیسا کے ساتھ منسارف اور متعلق ہوا۔ ورکشاپ کا کام اپنے ممبروں کی کاوشوں کو تخلیقی اور فنی حوالوں سے ہم آہنگ کرنا اور پیداوار کی پرورش تھا۔ بالآخر یہ انتظام فن کار کی اپنی تخلیقی آزادی پر پابندی کی وجہ بن گیا۔ اس لئے فنکار کو ضرورت محسوس ہوئی کہ وہ اپنے اور صارف (کلیسا) کے درمیان سے اس ایجنٹ (ورکشاپ) کو ہٹا دے اور صارف سے بلا واسطہ تعلق قائم کرے۔ لیکن تخلیقی محنت کی آزادی جب ورکشاپ سے باہر بروئے کار لائی گئی تو مسئلے کا چکر شروع ہو گیا۔ اس لئے فنکار کے مفادات کے تحفظ کے لئے، جو ورکشاپ سے باہر کھلے مقابلے کے باعث خطرے میں آجاتے تھے، گلدھاپ کی ایک نئی تنظیم وجود میں آئی۔ یہ تنظیم فنکار کی تخلیقی شخصیت و تکنیک، بہت ذخیرہ کے لئے پابندی کا باعث نہیں تھی۔

پھر فن کا تنہا خریدار کلیسا نہ رہا۔ میونسپلٹیاں، بڑے بڑے جاگیردار، نواب، راجے مہاراجے اور ان کے دربار بھی فن کی سرپرستی کرنے لگے۔ فردنِ وسطیٰ کے آخر میں پہلی شہری بورژوازی کے ظہور میں آنے پر پہلی مرتبہ انفرادی گاہک وجود میں آیا۔ اس صورتِ حال میں بھی فنکار اور خریدار

کے درمیان رشتے میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوئی۔ یہ تعلق بلا واسطہ تھا جس کا مقصد یہ تھا کہ ایک پہلے سے موجود گاہک کی خواہشات کی تشفی کی جائے جس کی ضروریات اور ذوق کا پتہ فنکار کو پہلے ہی سے ہوتا تھا۔ یعنی فنی پیداوار اور صارف کے درمیان کوئی دلال نہیں تھا۔ فن کار مندی کی انجانی اور تبدیلی کی قوتوں سے ابھی واقف نہیں تھا اور نہ ہی اسے یہ اندازہ تھا کہ ایک خود مختار گاہک کے لئے جس کی شکل تک سے وہ شناسا نہیں ہوتا) فنی پیش کش کرنے کا مطلب کیا ہے۔

نشاۃ ثانیہ کے دوران میں صارف کی سماجی حیثیت بالکل ہی بدل گئی۔ اب کلیسا، میونسپلٹیاں، شہزادے، نواب، بہار بے وغیرہ ہی فن کے خریدار نہ رہے تھے بلکہ تجارت میں فروغ کے باعث امیر بورژوازی بھی ان گاہکوں میں شامل ہو گئی تھی۔ اس صورت میں بھی یہ تعلق بلا واسطہ ہی رہا اور فنکار ایک مخصوص گاہک کے لئے تخلیق کرتا تھا۔ لیکن فن کا مقصد تبدیل ہونا شروع ہو گیا تھا۔ اب روحانیت، بادشاہوں کی عظمت کے اظہار کے علاوہ اب موجود امرا کی مداح سرائی اور ان کی نئی سماجی حیثیت کے قصیدے بھی شامل ہو گئے تھے۔ فنکار اپنے فن پاروں کو ان کے نام منون بھی کرتا تھا۔ اس کا اثر فنکار پر بھی ضروری تھا کہ جنے بھانت بھانت کے ذوق و ضروریات کی تشفی اسے کرنا ہوتی تھی اسی تناسب سے اسے گاہک کی خواہشات کی غلامی میں بھی آنا پڑتا تھا۔ یوں فنکار کی تخلیقی شخصیت کی ضروریات کے درمیان ایک تضاد پیدا ہو گیا۔ لیکن ایسے تضادات بنیادی حیثیت اختیار نہ کرے پائے۔ خریدار اور دکاندار کے درمیان تعلق دونوں کی تشفی کے بغیر تھا۔ پھر بھی فن کی ستائش کا بنیادی عنصر قائم رہا کہ فن پارے کو بہر حال اب بھی ایک روحانی تخلیق کے طور پر لیا جاتا تھا۔ ظاہر ہے اگر اسے مادی پیداوار کے پانے سے ناپا جائے گا تو فن کار کی تخلیق (پیداوار) کو غیر پیداوار کا پیداوار ہی نظر آئے گی۔

امیر بورژوازی کی انفرادی سرپرستی کے باعث فن کار کی سماجی حیثیت میں تبدیلی تو ہوئی لیکن اس کی محنت کے کردار میں کوئی تبدیلی نہ آئی۔ وہ اپنے سرپرست اور محافظ کی پناہ میں مادی طور پر کچھ آسودہ تو ہوا لیکن قرونِ وسطیٰ کے فنکار کی طرح ایک بار پھر تقابل سے ہراساں ہو گیا۔ فنکار

کے لئے یہ مسئلہ تو ہمیشہ سے رہا ہے کہ وہ اپنی مادی زندگی اور تخلیقی آزادی کے درمیان کوئی یقینی سمجھوتہ قائم رکھ سکے۔ تاریخ کے ہر دور میں یہ سمجھوتہ ایک بہت بڑا مسئلہ رہا ہے۔ تخلیق اور مادی زندگی کو قائم رکھنے کے وسائل کسی بنیادی تضاد کے بغیر ایک دوسرے سے ملتے جلتے رہتے ہیں۔ فن کار کے لئے زندہ رہنے کے حالات دراصل اپنے فن کو برہان چڑھانے کے لئے مادی حالات کے مترادف ہوتے ہیں۔ لیکن اس کی تخلیق اس کے زندہ رہنے کے لئے مادی حالات کے مترادف نہیں ہوتی۔ فن کار نے نشاۃ ثانیہ کی اس مقابلے کی دنیا میں امیر بورژوازی کی وساطت سے اپنی بے تحفظی کو ختم کرنے کے لئے تھوڑا بہت سامان تو کم لیا۔ لیکن اسی رسی کی گرہ اور مضبوط ہو گئی جسے بورژوازی نے فنکار کے گلے میں ڈال کر اپنے ہاتھ میں مضبوطی سے پکڑ لی تھی۔ یوں فنکار کے لئے بے ذوق یا با ذوق لگاہوں کو اپنی پیداوار خریدنے کے لئے قائل کرنے کا کوئی مسئلہ نہیں تھا۔ وہ اپنے فن میں اپنی راستوں کو کھوج سکتا تھا۔ اور اس نے مقابلے کے مسلسل عذاب اور تشویش سے بھی نجات قریباً حاصل کر لی تھی۔ اس میں واحد قباحت یہ تھی کہ اسے ایک ہی مخصوص گاہک کے لئے تخلیق کرنا پڑتا تھا، جس کے پاس اس کی تمام تخلیقات کے لئے جگہ حقوق محفوظ تھے۔ زندہ رہنے کے لئے فنکار کی محتاجی کا ایک نیا رُخ تھا۔ اس پرائیویٹ سرپرستی کے باعث قرون وسطیٰ اور نشاۃ ثانیہ کے فریسکوز کے برعکس فن کے سوشل کردار میں کمی آگئی اور فنکار کا رابطہ معاشرے کے ساتھ بلا واسطہ نہ رہا۔ اس کے تخلیقی امکانات گھٹنے لگے۔ اگر فن کار کا مادی طور پر زندہ رہنے کا انحصار اس سرپرست گاہک پر تھا تو اس گاہک کی خود نمائی اور عزت کا انحصار بھی فن کار کی عظمت پر تھا۔ یوں فنکار پوری طرح اس کی غلامی میں نہیں تھا۔ خاص طور پر تکنیک اور پیرایہ اظہار کے سلسلے میں اسے کچھ آزادی یقیناً حاصل تھی۔ جہاں تک نظریاتی مواد کا تعلق ہے، فن کار اور سرپرست اب بھی اسی ایک عمومی روحانی دنیا کے باشندے تھے۔ اگر اس نئے زمانے میں فنکار اور سرپرست گاہک کے درمیان کوئی نظریاتی بعد ہوتا تو عظیم مصوّر ولاسکوے کی طرح اپنے اور سرپرست کے مابین مادی بندھنوں کے باوجود اپنی فنی عظمت اور طاقتور روحانی اقدار کے باعث موجود قومی، سماجی نظریات

کی حدود کو پار کر جاتا۔ (واسکیرے) لیکن دلا سکوتے ایسے نابغے ہوتے کتنے ہیں! عام فنکار تو ایسی مادی جکڑ بندلوں میں اپنی تخلیقی آزادی کے لئے کسمپاش رہتا ہے۔

پھر ایک دور آیا کہ فن کار نے ایک خصوصی آرڈر پر مال تیار کرنے کے بجائے اپنی ذاتی خواہش، ذوق اور جمالیات کے عین مطابق تخلیق کرنا شروع کر دیا اور اپنے سرپرست گاہک کے ساتھ ملا واسطہ تعلقات کو سمیٹ کر اس پر مکمل انحصار کرنا چھوڑ دیا۔ وہ اپنا فن اب امکاناتی خریداروں کو پیش کرنے لگا، کہ خریدار (صارف) پس منظر ہی میں رہے اور اس کی تخلیقی قوتوں کو اپنی سلامی میں نہ لے سکے۔ اس غلامی سے نجات کی خاطر یہ ضروری تھا کہ وہ تخلیق کی تعداد اور قیمت بڑھا دے تاکہ وہ کس معاشی دباؤ میں نہ رہے۔ پہلے تو صارف (گاہک سرپرست) پہلے سے موجود ہوتا تھا۔ اور پیداوار (فن پارہ) بعد میں وجود میں آتی تھی۔ اب فن پارہ پہلے تخلیق ہوتا تھا اور گاہک بعد میں پیدا ہوتا تھا۔ یوں تخلیقی پیداوار صرف پر مقدم ہو گئی۔ فن کار اس امید پر اپنا فن مال پیش کرتا تھا کہ اس کی طلب ہوگی۔ تاریخی لحاظ سے ایسا تعلق عبوری یا عارضی ہوتا ہے۔ اگرچہ سرپرستوں (صارفین) کی نوٹ بدل گئی تھی مگر یہ ساری صورت حال بورژوازی سماج کی ترقی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ سرمایہ داری کی ترویج اور ترقی پر یہ ذاتی بندھن بھی بالآخر ٹوٹ جاتے ہیں؟ اب فنکار ایک مکمل طور پر اجنبی گاہک کے لئے تخلیق کرتا ہے کہ جس سے وہ کبھی شناسا نہیں ہوگا۔ فن کار اس مجرّد اور نظر نہ آنے والے صارف (گاہک) کو اپنی تخلیقی سرگرمی کے دوران میں نظر انداز بھی نہیں کر پاتا۔ فن کار اور خریدار کے درمیان ایک عجیب اور پہنچ سے باہر قسم کی دنیا پھیلا دی جاتی ہے۔ یعنی — منڈی۔ ایک مقررہ خریدار کے لئے تخلیق نہ کرنے کے باعث فنکار اس حد تک تو آزاد ہے کہ خریدار کے ساتھ اس کا رشتہ غیر شخصی اور مجرّد ہو جاتا ہے۔ اس لئے وہ منڈی کے واسطے آزادانہ طور پر مقداری لحاظ سے زیادہ سے زیادہ تخلیق کرتا ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے آخر میں اس قسم کے عجیب بندھن کے نقوش بننے لگے تھے۔ لیکن یہ اپنی واضح صورت میں انیسویں صدی عیسوی کے وسط میں ظاہر ہوئے۔

فنکار یہ سمجھنے لگا تھا کہ یہ بند عن اس تخلیقی اظہار کی آزادی کے ساتھ مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔
 درحقیقت مادی پیداوار کے مخصوص کردار نے فن کار پر اس غلط فہمی کو مسلط کر دیا تھا۔ اس
 دور میں سیاسی اور معاشی طاقت حاصل کرنے کے باوجود بورژوازی، فن پاروں کو اجناس
 کے طور پر نہیں لیتی تھی بلکہ ایک ایسی شے کے طور پر قبول کرتی تھی جس میں دنیا کا ایک نیا تسریع
 کیا گیا تھا کہ جو ایسے خیالات اور اقدار کو ظاہر کرتی ہے جو اس نئے طبقے کے ساتھ ہم آہنگ تھا۔
 ایسی اشیاء جو ان لوگوں کے وجود کی توصیف کرتی تھی، ان کی زیبائش کرتی تھی اور ان کے
 اعلیٰ سماجی مرتبے کو واضح کرتی تھی۔ فن پارے میں احساس، تخیل اور حسن موجود ہوتا تھا، اور
 فن پارے سے اس سے زیادہ تقاضا بھی نہیں کیا جاتا تھا۔ اقتصادیات کے حوالے سے
 فن کار ایک غیر پیداواری کام کرتا رہا۔ اور اس زمانے کی بورژوازی اسے اسی طور پر
 قبول کرتی رہی۔ یعنی ”روحانی پیداوار“ کی ایک شاخ کے طور پر۔ — مادی پیداوار کے
 دائرہ اثر سے باہر ایک نظر ماتی روحانی اور جمالیاتی وسیلہ۔

اٹھارہویں صدی کے (صنعتی) انقلاب کے باعث مادی دولت بڑھتی گئی اور اس کے
 ساتھ سیاسی منڈی اور زیادہ اشیائے صرف کو اپنے اندر جذب کرتی گئی۔ مادی پیداوار کی
 زیادہ فروخت ہونے والی نئی نئی اشیاء ہی منڈی میں نہیں آئیں بلکہ ”منڈی کے قوانین“ کے تحت
 وہ اشیاء بھی منڈیوں میں پہنچنا شروع ہو گئیں جن کی کوئی کمرشل حیثیت نہ تھی۔ فن پارے بھی کہ
 جواب تک ناقابل تسخیر تھے جنہیں روح پرور روحانی تصور کیا جاتا تھا۔ اور جنہیں اعلیٰ انداز کا
 سرچشمہ سمجھا جاتا تھا، سرمایہ داری کے عمومی قوانین سے مستوج ہو گئے۔ اور یہ نئی فاتح تھی،
 سرمایے کی طاقت اور ”بورژوازی نے ہر اس پیشے کے گرد سے نورانی ہالہ کھینچ اتار لیا ہے۔
 جس کی دھاک کے باعث وہ احترام سے دیکھے جانے لگے۔ ڈاکٹر، وکیل، مذہبی پیشوا، شاعر،
 سائنس دان، مصوروں اور ادیبوں کو بھی محنت کشوں یعنی اجرتی مزدوروں میں ڈھال دیا گیا ہے۔
 یعنی فن کار کو مجبور کر دیا گیا ہے کہ وہ بھی خریدار کے ساتھ ایسے رشتے میں منسلک ہو جائے جو

غیر شخصی، مادی اور سرمایہ داری پیدا داری نظام کے تحت ہو۔

یوں معاشرے اور فن کار کے درمیان اس تفاوت کے باعث شدید تضاد پیدا نہیں ہو جاتا کہ فن کار اس معاشرے کے آئیڈیلز اور انداز کے ساتھ خود کو شناخت نہیں کر پاتا، ہم اسی تناسب سے اس معاشرے سے کٹتے رہتے ہیں۔ بیگانہ ہوتے رہتے ہیں کہ جس تناسب سے باہمی انسانی تعلقات شیت میں منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ اور گھٹیا پن اور عیاں پن کے باعث تعلقات میں غیر انسانی سفاکی ود آتی رہتی ہے۔

رومانوی تحریک میں فن کار نے بورژوازی کی اس مجرد، سرد مہر اور غیر شخصی سماجی تعلقات کی دنیا سے ناظرہ توڑ لیا تھا۔ اور اس کی موجودگی میں بھی اپنا باغیانہ تخلیقی سفر جاری رکھا تھا۔ باطنی فنکار نے کبھی کسی حوالے سے بھی سرمایہ دارانہ نظام کے اصل مفادات کی تعریف و توصیف میں جمل نہیں باندھے۔ اسے یہ اندرونی ضرورت ہی کبھی محسوس نہیں ہوئی کہ وہ اس انسان کش نظام کے آئیڈیلز اور اقدار کے ساتھ مطابقت پیدا کرے۔ اس کے باوجود اس نظام نے فنکار کو مجبور کر دیا ہے کہ وہ تخلیق کرتے وقت اپنی ان خارجی ضروریات کو نہ بھول پائے جو سرمایہ دارانہ مادی پیدا داری قوانین کے تحت پیدا ہوتی ہیں۔ آمریت چاہے سرمائے کی ہو یا کوئی اور نتیجہ اس کا ایک ہی نکلا کرتا ہے — زندہ رہنے کے لئے تخلیقی غلامی۔ جسے قبول کرنا یا نہ کرنا ہمارے اختیار میں ہے؟ سرمایہ دارانہ نظام فن پارے کو بھی اپنے قوانین کا مطیع کر لیتا ہے۔ اور یہ عداوت فن کار اور غیر انسانی معاشرتی حقیقت کے درمیان تضاد سے اور بھی شدید ہو جاتی ہے۔ اس مخالفت کی اپنی فطرت کیا ہے؟ اس کے منفی اثرات کیوں مرتب ہوتے ہیں؟ کیا ان پر غالب آیا جاسکتا ہے؟ سرمایہ دارانہ نظام کی مخالفت کے باوجود فن سلامت کیوں ہے؟ بلکہ گزشتہ ڈیڑھ سو سال میں نہایت ثمر آوریوں ثابت ہوا ہے؟ پنپ کیوں رہا ہے؟

بعض اوقات ہم تخلیقی آزادی کا ذکر یوں کرتے ہیں کہ اپنے آپ پر نرجسیت کا شبہ ہونے لگتا ہے۔ فنکار کی تخلیقی آزادی دوسری تمام آزادیوں کی طرح ان آئیڈیلٹ معنوں میں نہیں

ہوتی جس میں انسان ہر قسم کے انحصار اور معاشرتی انحصابی تنویم **CONDITIONINGS** سے بھی آزاد ہوتا ہے۔ ایسی آزادی تو صرف تصویر ہی میں حاصل کی جاسکتی ہے۔ فن کار کی آزادی بھی دوسری ٹھوس آزادیوں کی طرح ضروریات کے ساتھ جدلیاتی اکائی میں رہتی ہے۔ مطلب یہ بھی نہیں کہ فنکار کی زندگی کا دار و مدار مکمل طور پر ان ضروریات کے تابع ہوتا ہے۔ دراصل فنکار کی آزادی اپنی ضروریات کی وجہ سے ان چند اٹوٹ رشتوں سے وابستہ ہوتی ہے جو مختلف صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ یعنی سماجی، روحانی اور نظریاتی تنویم، فن کی حقیقت کے ساتھ فنکار کی وابستگی کی نوعیت اور سطح، اظہار خیال کے آلات کے ساتھ شناسائی اور ان پر عبور کی سطح، قومی اور فنی روایات وغیرہ۔ فنکار اسی وقت صحیح معنوں میں اپنا اثبات کرتا ہے، جب وہ سماجی، طبقاتی اور روحانی یا قومی کنڈیشننگ کو اپنی گرفت میں لے کر آفاقی، انسانیت تک پہنچتا ہے۔ اس صورت میں تخلیقی آزادی دی نہیں جاتی بلکہ یہ ان ضروریات پر فنکار کی اپنی فتح ہے۔ لیکن اس تخلیقی آزادی کو اس وقت شکست کا سامنا کرنا پڑتا ہے جہاں ضروریات، اشیاء اور وجود کے تعلقات کو تباہ کر دیتی ہیں کہ جس کے حوالے سے حقیقی معنوں میں تخلیقی آزادی ظہور میں آتی ہے۔ اس معاشرے میں جہاں سرمائے کی طاقت کا راج ہو، آزادی کبھی حقیقی اور با اثر صورت اختیار نہیں کر سکتی۔ جہاں محنت کش تو غربت میں سسک رہے ہوں اور مٹھی بھرا میر پیرا سائٹلوں کی طرح رہتے ہوں۔ ایسے سماج میں زندہ رہ کر آزاد نہیں رہا جاسکتا۔ بورژوا ادیب، مصور، اداکار وغیرہ کی آزادی ایک کھوکھلا، منافقانہ مکھوٹا ہوتا ہے کہ جس کا دار و مدار نہ صرف ڈپوؤں کی تھیلی پر ہوتا ہے بلکہ کمپنیشن اور پراسٹیجیوشن پر بھی۔ دلیں ہمارے ہاں کی، سرکاری سطح پر منعقدہ ادبی اور فلم کانفرنسیں یا مصوری ڈرامے وغیرہ سمینار اس کی بہترین مثال ہیں۔

جب سرمایہ دارانہ پیداواری نظام، فن کارانہ پیداوار، تخلیقات کو بھی اپنے معدے میں سمیٹ لیتا ہے تو اس اقتصادی نظام کے ساتھ فنکار کا تضاد ظاہر ہوتا ہے۔ فن کار اپنی تخلیقی

حیثیت کو بھینٹ چڑھائے بغیر اپنی تخلیقی آزادی کو ترجیح نہیں سکتا۔ کیا اس حیات بخش ضرورت کو خود دوسروں کے ساتھ مکالمہ کر کے پوری ہوتی ہے، قربان کیا جاسکتا ہے؟ اور پھر خوش اور مطمئن رہا جاسکتا ہے؟ یہ تو ہو نہیں سکتا کہ ہم اس تصادم سے بچنے کے لئے تخلیقی کام چھوڑ ہی دیں، کیونکہ یہ خاموشی تو دہری خودکشی کے مترادف ہوگی۔ فنکار کی موت کے علاوہ ایک انسان کی موت بھی کہ ”ہم اپنے تخلیقی اظہار ہی کے ذریعے سے اپنے سب سے عمیق اور سچی انسانی جہت کا اثبات کر سکتے ہیں۔ معاشرے اور اس کے حاکم طبقوں کے ساتھ تصادم میں کہ جو فنکار کی تخلیقات کو کھوٹا کرتے ہیں۔ فنکار تارک الدنیا تو ہو نہیں سکتا۔ اس لئے متبادل راستے کے طور پر وہ اس نظام کی ساخت کو درہم برہم کئے بغیر جو اس کی انسانی صورت حال کو اس اجنبی دنیا میں تحفظ دیئے ہوئے ہے۔ اس دنیا میں کہ جو اس کی تخلیقات کو اشیاء (اشیائے صرف) میں تبدیل کر کے اسے بیگانہ کرنے پر تلی ہے، اپنی تخلیقی آزادی کو یوں بٹ کر دیتا ہے کہ وہ صرف اپنے اور اپنے لئے تخلیق کرتا ہے۔ کیونکہ خارجی ضروریات (منڈی) کے مطابق تخلیق کرنے کے باعث اس کے پہنچ کے تمام راستے بند کر دیئے جاتے ہیں اس کی تخلیقات ان حاکم طبقوں کی خواہشات اور ذوق کے مطابق نہیں ہوتیں جو اشیائے صرف کی پیداوار پر قابض ہوتے ہیں۔ اسے کوئی خریدار نہیں ملتا۔ یوں داخلی تخلیقی مجبوری اور اظہار خیال کی شدید اندرونی ضرورت کے تحت فنکار پر دیتھی طور پر اپنا تخلیقی کام کرتا ہے۔ وہ ان قوتوں سے سمجھوتہ نہیں کرتا جو اس کی تخلیقی قوتوں کو اپنے قالب میں ڈھالنا چاہتی ہیں۔ پچھلے سو برس میں ایسے بے شمار عظیم فنکار، مصور، شاعر، ادیب نظر آئیں گے جنہیں اپنی اس بغاوت کے نتیجے میں بھوک، افلاس، اذیت، خودکشی اور دیوانگی کے تمنے ملے۔

بعض دفعہ یوں بھی ہوتا ہے کہ فنکار اس آمرانہ نظام کے قوانین کی حکومت کے ساتھ بلا واسطہ تھکارب سے بچنے کی کوشش میں اپنی داخلی ضروریات کے جبر کے تحت اپنے لئے بھی تخلیق کرتے ہیں اور اپنی خارجی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے منڈی کے واسطے بھی۔ اس قسم

کافن کارپوریشن و ایزی معاشرے کے اپنے دو غلے پن کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ چونکہ ہر دو انواع کی زندگیوں میں کوئی اختلاط نہیں ہوتا۔ اس لئے سمجھ میں نہیں آیا کہ تاکہ کون کس کا ہم زاد ہے۔ وقت کی منڈی کے لئے ہکا ڈال چاہے وہ حکمران طبقوں کی رضا کے لئے ہو یا کمرشل پروڈکٹس کو بیچنے کے لئے، فن کار میں اس دو غلے پن کے باعث نہ صرف تخلیقی امکانات کے رفتہ رفتہ ختم کمرشل فن میں ضم ہو جانے کا رجحان پیدا ہو جاتا ہے بلکہ وہ اپنے تخلیقی کام کو بھی کمرشل ازم سے ملوث کر دیتا ہے اور جو یہ سمجھتا ہے کہ وہ اپنی تخلیقات پر سیاسی یا معاشی کاروباری اثرات کو شعوری طور پر اثر انداز نہیں ہونے دیتا اس کی تخلیقات اکثر وہ بیشتر ٹھوس زندگی کی کلیت کی منظر نہیں ہوتیں بلکہ ان میں زندگی کی تجرید بن جانے کے خطرات ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ یہ بھی دو غلی زندگی بسر کرنے کا ایک طریقہ ہوتا ہے اور جو لوگ زندہ رہنے کے لئے کوئی اور پیشہ اختیار کرتے ہیں اور تخلیقی کاموں میں مشغول رہتے ہیں، ان کا روزمرہ حقیقی زندگیوں کی ٹوڑ پھوڑ اور مسخ شدگی کا منظر ہوتا ہے۔ ایسے فنکار ہر دو قسم کی زندگیوں کے درمیان پتے رہتے ہیں۔

حقیقی فنکار اپنی تخلیقی غلامی سے نجات حاصل کرنے کے لئے ہر اس طاقت سے بھڑ جاتا ہے جو اس کی آزادی کو چیلنج کرتی ہے اور اس کی تخلیقات کے ساتھ اشیائے صرف والا سلوک کرتی ہے۔ یہ طاقت چاہے معاشرتی ہو، معاشی ہو یا سیاسی، فنی تخلیق کو مادی پیداوار کی طرح اپنی منڈیوں میں چوس لیتی ہے۔ اس نظریے کے باعث جو اس کی تخلیقی صلاحیتوں اور اس کے امکانات کو غلام بنالیتا ہے، فنکار اس نظام کے ساتھ تضاد میں آ جاتا ہے۔ جس کا منظر انیسویں اور بیسویں صدی کی بورژوا معاشرے میں وہ تمام اہم اور ثمر آور تحریکیں ہیں جن کے ساتھ معاشرے اور جنہوں نے معاشرے کے ساتھ لا تعلقی کا اظہار کیا ہے۔ بنیادیت کی ہے۔ جب فنکار کی سمجھ میں یہ آ جاتا ہے کہ اس تضاد کی جڑیں دراصل معاشرتی اور اقتصادی ہیں تو وہ یہ بھی جان لیتا ہے کہ اس تضاد کا حل محض فنی تخلیق کا رخ موڑ دینے میں نہیں بلکہ

اس نظام میں بنیادی تبدیلی لانے ہی سے ممکن ہے۔

اس نظام کے تحت بھی فن کی نشوونما کا نہیں کرتی۔ مخالفت کے باوجود ہمیں فنون کی دنیا میں بڑے بڑے عظیم نام نظر آتے ہیں۔ سرمایہ دارانہ پیداداری نظام کی یہ فطرت ہوتی ہے کہ اپنے پیداداری قوانین کو فنکار کی تخلیق سمیت ہر قسم کی پیدادار پر لاگو کرے۔ لیکن ان قوانین کا نفاذ تمام فنون پر یکساں لاگو نہیں ہوتا۔ اس میں سب سے زیادہ وہ فنون متاثر ہوتے ہیں جنہیں یہ نظام اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس گرسنگی کا انحصار اس امر پر بھی ہے کہ ایک خاص معاشرہ کس حد تک سرمایہ دارانہ نظام کا نفاذ کر چکا ہے۔ جوں جوں یہ حد بڑھتی ہے توں توں اس نظام کا حلقہ زنجیر وسیع ہوتا رہتا ہے۔ صنعتی انقلاب کی آمد کے ساتھ ہی سرمایہ دارانہ پیداداری نظام کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ اس کے قوانین کا اطلاق فنون سمیت ہر قسم کی انسانی دانش کی پیدادار سائنس ٹیکنالوجی پر ہو جائے۔ (آدم سمیتھ نے فنکار کی محنت کو اقتصادی لحاظ سے غیر پیداداری کہا تھا۔ لیکن اس وقت ٹیکنالوجی اس حد تک نہیں پہنچی تھی کہ مختلف فنون کی کثرت سے ری پروڈکشن ہو سکے۔ فنون کسی خاص ملک میں اس وقت تک سرمایہ دارانہ قوانین کے تحت مکمل طور پر نہیں آتے۔ جب تک وہاں کی پیدادار کوئی یقینی صورت اختیار نہیں کر لیتی۔ ان قوانین کا زیادہ اطلاق فنون پر ہوتا ہے جو انڈسٹری کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ یعنی جن میں سرمایہ کاری، تقسیم اور اس کی کھپت، زیادہ سے زیادہ منافع میں اضافہ کا باعث بنے۔ یوں جس بھی فن میں سرمایہ کاری کے طور پر زیادہ دلچسپی لی جائے گی، نفع نقصان کے حوالے سے فنکار کی تخلیقی آزادی اتنی ہی سلب ہوگی۔ آزادی کے لئے تخلیقی ضرورت کا کمال یہ ہے کہ سرمایہ دارانہ قوانین جس نسبت سے تخلیقی سرگرمی پر لاگو ہوں گے اسی تناسب سے فنکار کی ممانعت بھی ان قوتوں کے خلاف ابھرے گی۔ لہذا یہ قوانین کبھی اس حد تک نہیں پہنچ پاتے کہ وہ فنکار کی تخلیقی قوتوں کو مکمل طور پر مغلوب کر کے فنا کر دے۔ کیونکہ اس فنکارانہ محنت کو اس سطح تک گمراہ کرنا ناممکن ہے کہ جس سطح پر عام محنت بیگانہ ہو جاتی ہے۔

کہنہ کہ ”فن کو خالصتاً رسمی یا میکانیکی سرگرمی میں منتقل نہیں کیا جاسکتا“ اس وقت بھی جب فنکار منڈی کے لئے تخلیق کر رہا ہوتا ہے۔ یکسانیت وغیرہ سے اجتناب برتتا ہے کہ یکسانیت اس کی انفرادیت اور تخلیقی شخصیت کے لئے گھن ثابت ہوتی ہے (یہ سمجھو تو نہ کہنے والے فنکار کی اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا احساس ہی ہے کہ وہ منڈی کی پیدا کردہ معاندانہ پابندیوں کے خلاف جہد کرتا ہے۔ اس عظیم جہد کے واسطے سے اپنے انسانی تخلیقی وجود کا اثبات کرتا ہے اور یوں ایک نئے فن کو جنم دیتا ہے جو حاکم طبقوں کے خیالات، نظریات، ذوق اور انداز سے متعارض ہوتا ہے۔ یہ نیا فن ان لوگوں کے ساتھ رابطہ قائم کرتا ہے جو اس باغی فن کار کے نظریات اور انداز میں شرکت کرتا ہے۔

”پیداوار انسان کی خدمت گذاری تو کیا کرے گی، انسان ہی پیداوار کا خادم ہو گیا ہے۔“ سرمایہ دارانہ نظام انسان کش ہوتا ہے کہ محنت کرنے والے کو ایسی شے سمجھتا ہے جو پیداوار کرنے کا محض آلہ ہے۔ اس کے انسان بن سے محروم کر دیا جاتا ہے (اسے صرف اتنا مشاہرہ دے کہ وہ صرف زندہ رہ سکے) (آدم سمٹھ)۔ یعنی محنت کش بہ حیثیت ایک انسانی وجود کی، اپنے پیداواری عمل سے الگ، کوئی حیثیت نہیں۔ لہذا اضافی پیداوار کے روپ میں پیداوار انسان دشمن ثابت ہوتی ہے۔ محنت کش کا اپنی پیداوار کے ساتھ تعلق اس بیگانگی ہے۔ ظاہر ہوتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ وہ اپنی پیداوار میں اپنے آپ کو شناخت نہیں کرتا بلکہ پیداوار کرنے کے عمل کے دوران بھی اپنی پیداوار سے لاتعلق، اجنبی، بیگانہ رہتا ہے۔ ”وہ اپنی پیداوار کے ذریعے سے اپنا اظہار نہیں کر پاتا۔ اس کا یہ عمل اپنے لئے خطا اٹھانے کی بجائے، باعثِ گم گشتگی بن جاتا ہے۔ اشیاء کو دوسرے کے پاس کھودینے کے لئے اشیاء کی پیداوار جی کہ سرمایہ دار خود کو بھی اس پیداوار کے ساتھ اپنا اسلاک نہیں کر پاتا — ایک غیر انسانی ہوئی پیداوار جو اپنے بنانے والے ہی کی نفی کرتی ہے۔ یوں سرمایہ دارانہ پیداواری نظام انسان کو اپنی پیداوار کے ساتھ سچے انسانی رشتے کے ساتھ منسلک نہیں ہونے دیتا یعنی انسان

اور اس کی پیداوار کے درمیان انسانی معنی پیدا نہیں ہونے دینا جو کہ نہ صرف بنیادی انسانی ضرورت ہے۔ بلکہ اس کے وسیلے سے انسان اپنی بنیادی انسانی استعداد کو معروضیت دیتا ہے۔ اس کی بیگانہ محنت اس کی حیات بخش سرگرمی کی نفی بن جاتی ہے کہ جو اس جسمانی اور ذہنی قوتوں کو معرض وجود میں لاتی ہے۔ ایک ایسی سرگرمی جس کے واسطے سے وہ اپنی آزادی، اپنے شعور اور اپنے تخلیقی وجود کا اثبات کرتا ہے۔ "مانک اور اشیاء کے درمیان غیر انسانی تعلق کا مطلب یہ ہوا کہ انسانوں اور اشیاء کے درمیان اُن گنت امکانی رشتوں کے بجائے کہ جو اُن گنت انسانی ضرورتوں کو پورا کر سکتے تھے محض ایک ہی ضرورت بن کر رہ گیا۔ یعنی اشیاء سے مسرت حاصل کرنے کی بجائے یا اس کے استعمال سے خوشی حاصل کرنے کے بجائے اس کی سرمستی اس سے کا محض مانک بننے میں ہوتی ہے۔ محنت کش حقیقی انسانی معنوں سے محض و تخلیقی طور پر پیداوار نہیں کرتا اور سرمایہ دار اپنی اس ملکیت کو انسانی حوالے سے استعمال نہیں کرتا۔ لطف نہیں اٹھاتا۔ یعنی وہ اشیاء کی انسانی اہمیت سے بے بہرہ ہوتا ہے۔"

یہ تو عام محنت کی بات ہوئی تو کیا فنکار کی محنت اور مزدور کی محنت ایک جیسی ہوتی ہیں؟ اگر نہیں تو ان دو قسم کی محنت میں بنیادی بُعد بھی نہیں۔ "مزدور کی محنت سے مادی افادیت کی اشیاء وجود میں آتی ہیں۔ اور فنکار کی محنت سے روحانی افادیت کی۔ آزادانہ محنت میں مادی افادیت کے ساتھ ساتھ محنت کش نہ صرف اپنی پیداوار اپنا اظہار کرتا ہے بلکہ اس میں اپنا اثبات بھی کرتا ہے۔ اس کے برعکس بیگانہ محنت میں اشیاء اپنی مادی افادیت تو قائم رکھتی ہیں۔ لیکن محنت کش بہ طور انسان اپنے آپ کو اس سے منفی سمجھتا ہے۔"

فن محنت ہے۔ اشیاء کو انسانیاتے دقت اس پر عام محنت والی پابندیاں (جہ مادی

نے سب سے پہلے کانٹ نے کہا تھا کہ فن اور عام محنت کا آپس میں کوئی تعلق نہیں اور ان کے مابین قطعی مخالفت ہے۔ اس نے فن کو آزادی کے ذریعے سے پیداوار کہا ہے۔ یعنی اس اختیار کے ذریعے سے یہ کہ جو عقل کو اس کے عمل کے باعث قرار دیتا ہے۔ یعنی شعوری تخلیق ایک منزل کی جانب ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ نیچر سے منیر ہے۔ فن اپنی آزادی کے باوصف خوشگوار ہے اور محنت آزادانہ

اشیا پیدا کرتی ہیں انہیں نافذ کی جاسکتیں۔ فن کا بنیادی استعمال روحانی ہے کہ یہ انسان کے گرد و پیش کی دنیا کو انسانانہ کی بنیادی ضرورت کی تسفی کرتا ہے۔ اور اپنی تخلیقات کے ذریعے سے اظہارِ خیال بھی کرتا ہے جو دوسروں کے ساتھ مکالمہ کرنے کا وسیلہ بھی ہے۔ اسی لئے تاریخی طور پر وجودی رشتوں کے حوالے سے انسان اشیاء کے مادی استعمال کی حدود کو پار کرتا ہے۔ یہ انسان ہی ہے جو ہر شے کو ایک جالیاتی عکس دینے کے لئے بے قرار نظر آتا ہے۔ حتیٰ کہ ٹیکنیکل شے کو خوبصورتی دینے کی خواہش بھی ایک انسانی خواہش ہے کہ اس میں بھی دکھ از کم ہی ہے انسانی عنصر کا اثبات ہو جائے۔ حالانکہ ٹیکنالوجی کے قوانین کو خوبصورتی کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ٹیکنالوجی غیر انسانی نہیں ہے۔ یہ بھی فن ہی کی طرح انسانی ہے۔ فن اور ٹیکنالوجی کے مابین وہ بنیادی تضادات کہ جن کے حوالے سے ایک انسانی ہے اور دوسرا غیر انسانی، روح اور مادے کے درمیان

عمل نہیں کہ جبر کے تحت ہے۔ اس لئے ناخوشگوار بھی ہے۔ محنت کا مل ایک MERCENARY مل ہے۔ یہ صرف اپنے مادی نتائج (اجرت) کے حوالے سے ایک ناخوشگوار مل بنتا ہے۔ کانت فن اور محنت کو عمومی طور پر ایک دوسرے کے مقابلے آتا ہے۔ اس لئے دستکاری ہے ہی بیگانہ محنت کہ جبری محنت ہے۔ کانت، محنت کو اسی انداز میں لیتا ہے جو بورژوا نظام کا خاصا ہے۔ مارکس کے نزدیک فن اور محنت کی بنیاد تو ایک ہے۔ لیکن ان میں انسان کے تخلیقی جوہر کے اظہار مختلف ہیں جو ایک دوسرے کے اس حد پر جا کر مخالف ہو سکتے ہیں جس حد تک سرمایہ دارانہ نظام میں محنت کا تخلیقی عنصر منہا ہو جاتا ہے۔ حقیقی معنوں میں تخلیقی فن پارہ سرمایہ دارانہ نظام کی ضد ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ پیداوار جو انسان کی خدمت میں ہے، وہ پیداوار اپنی حقیقی انسانی اور تخلیقی اہمیت کو دوبارہ پالیتی ہے۔ محنت جب اپنا تخلیقی کردار کھودیتی ہے تو فن سے دو ہو جاتی ہے۔ اگر فن بھی بیگانہ محنت ہی کی صورت اختیار کرے تو فن نہیں رہتا۔

سرمایہ دار معاشرے میں فن کے سر پر ہر وقت تلوار ہی لٹکتی رہتی ہے کہ اس کے ساتھ بھی وہی سلوک ہوگا جو انسانی پیداوار کے قوانین کی دنیا میں دوسری اشیاء کے ساتھ ہوتا ہے۔

”افلاطونی دو ٹی کو طول دینے کے مترادف ہے۔ اس افلاطونی مفروضے کو قبول کرتے وقت ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ انسان نے اپنی ترقی کے ارتقار میں روحانی، شعوری اور تخلیقی وجود کے طور پر نشوونما پائی ہے اور اس کے اندر اپنے گرد و پیش کی دنیا کو عملی اور مادی طور پر اپنی محنت اور ٹیکنالوجی کے باعث تبدیل کر دینے کی قدرت ہے۔“

اگرچہ سرمایہ دار معاشرے میں روحانی پیداوار کی ایک شاخ، یعنی فن کو مادی پیداوار میں منتقل کر دیا جاتا ہے پھر بھی فن، اپنی تخلیقی آزادی کو گم نہ پہنچائے بغیر اس منتقلی کو بھی برداشت کر لیتا ہے۔ اکثریتی سطح پر کسی فن پارے سے لطف اندوز ہونا اس وقت تک ممکن نہیں تھا جب تک کہ اس یکتا فن پارے کو دہرایا نہیں جاسکتا تھا۔ تب واحد وسیلہ تصاویر کی نمائش تھی۔ ادب شاعری کچھ بڑے بڑے جلسوں شاعروں کے ذریعے سے پبلک میں پیش کیا جاسکتا تھا۔ اور ڈرامے وغیرہ سٹیج کئے جاسکتے تھے۔ غیر محدود اور کثرتی راہوں میں انماز میں کھپت کا مطلب یہ تھا کہ فن پارے کی نقل کی پیداوار کثرت سے کی جاسکے۔ اس زمانے میں ایسی کوئی ہولت نہیں تھی اور فنکار خواب میں بھی نہیں دیکھ سکتا تھا کہ اس کی تخلیق کبھی اتنی اکثریت تک پہنچ سکتی ہے۔ یہ تو چھاپہ خانہ کی ایجاد ہی سے ممکن ہوا۔ ادب کی بات تو چھوڑیے اب تو مصوری میں یہ حال ہے کہ نقل بمطابق اصل۔ چاہے اصلی سائز میں ہو یا کتابوں میں چھپی ہو۔ ہم کسی بھی شاہکار کے ساتھ شناسا ہو سکتے ہیں۔ اگرچہ یہ نقل اصل کی طرح کبھی بلا واسطہ تعلق کا درجہ حاصل نہ کر سکتی لیکن فن کی یہ ضرورت کہ اپنے معاشرتی کردار کے مقاصد حاصل کرنے کے لئے وسعت سے پھیلے، یہ قریب تر مماثلت اور مطابقت اس سے بہتر ہے کہ اکثریت تک یہ فن پارہ پہنچ ہی نہ پائے۔ یہی صورت سمعی اور بصری کیسٹوں کی بھی ہے کہ فن محدود لوگوں کے بجائے غیر محدود لوگوں تک پہنچتا ہے۔ یہ جدید ٹیکنالوجی ہی کی وجہ سے ممکن ہوا کہ شہ پاروں کی بھی کثرت سے کھپت کے امکان پیدا ہوئے اور ریڈیو، ٹی وی، اخبار ایسے ذرائع ابلاغ کی وجہ سے یہ کھپت اور بھی وسعت اختیار کر گئی۔ فن کی پیداوار کی ذاتی ملکیت فن کے سوشل کردار کی ادائیگی میں خاصی

بڑی رکاوٹ تھی لیکن پیداواری قوتوں کی ترقی کے باعث ٹیکنیکل اور مادی حالات فن کے سوشل کردار کی ادائیگی میں خاصے مدد و معاون ثابت ہوئے ہیں۔ بیسویں صدی ایک اور فن کو بھی میدان میں لے کر آئی ہے اور بہ بے فلم کا فن جو اپنے اقتضائی تعلقات کے حوالے سے (طباعت وغیرہ کی طرح ہی) ایک صنعت کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔

ٹیکنالوجی بہت ہی مبہم ہوتی ہے۔ اس کے اپنے بطون میں اپنی کوئی منزل نہیں ہوتی اس لئے یہ انسان کی ترقی اور عمران کا ذریعہ بھی بن سکتی ہے اور اس کی رسوائی اور ذلت کا باعث بھی کہ انسان ہی ٹیکنالوجی کو بھی اندر اور طاقت دیتا ہے اور اس کے استعمال کا نہیں کرتا ہے یعنی اس کا استعمال بھی اس وقت متعین ہوتا ہے جب ٹیکنالوجی ٹھوس انسانی تعلقات کے حوالے ہو جاتی ہے اور پیداواری تعلقات کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے۔ ٹیکنالوجی کے امکانات کو حقیقت میں تبدیل کرنے اور بڑی سطح پر یعنی کثرت کی کھپت کا انحصار پیداواری رشتوں اور مادی اشیاء کے پیداواری قوانین پر ہوتا ہے جو پیداوار کا خصوصی کردار متعین کرتے ہیں۔ یہ تو طے ہے کہ مادی پیداواری نظام کے قوانین کو کھینچ تان کر ہی روحانی (فنی) پیداوار پر منطبق کیا جاسکتا ہے کیونکہ ٹھوس فنی محنت کو عام مجرد محنت پر منطبق نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم ٹیکنالوجی کے باعث یہ ممکن ہوا کہ وسیع پیمانے پر فن کی پیداوار کی جاسکے۔ اور کثرت کی سطح پر اس کی کھپت کرائی جاسکے۔ اسی حوالے سے یہ بھی ممکن ہو جاتا ہے کہ سرمایہ دارانہ پیداواری قوانین کا فن پارے پر بھی اطلاق کیا جاسکے۔ اس کے لئے یہ ضروری ہے کہ فن پارے کی اس انداز سے افزائش کے لئے اس کو صنعت کے انداز میں منظم کیا جائے اور اس کے کھپت اور تجارتی مقاصد حاصل کرنے کے لئے اسے منظم کیا جائے کہ وہ انہوی (MASSIVE) کھپت کی صورت اختیار کر جائے اور یوں سرمایہ دارانہ پیداواری نظام کے قوانین کی حدود میں داخل ہو جائے۔ فن پارے میں جمالیاتی خوبیاں اور نظریاتی مواد اس وقت تک موجود رہ سکتا ہے کہ زیادہ سے زیادہ منافع کما سکے۔ شہرت بھی اس سے مترا نہیں۔ اسے بھی

اقتصادی انداز میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ لیکن سرمایہ دارانہ معاشرے میں انہی تقسیم کے ذرائع کو عام طور پر عظیم فن کی تقسیم کاری کے لئے استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ مایانہ روزمرہ اور نچلے درجے کے فن کے لئے کہا جاتا ہے جو اس سماج کے کمو کھلے غیر شخصی، اپنی ذات سے منہا، انہی انسان کے لئے مخصوص حیثیت رکھتا ہے۔ ایسا انسان سرمایہ دار کے لئے ایک آئیڈیل انسان ہوتا ہے جو ردائی طور پر کھوکھلا ہوتا ہے۔ چنانچہ اس معاشرے میں انسان کو حیثیت میں منتقل کرنے کا عمل اتنا دافر ہو جاتا ہے کہ عمومی طور پر انسانی تعلقات بھی آپس میں ایسے ہو جاتے ہیں جیسے اشیاء کے آپس میں تعلقات — مجرد غیر انسانیائے ہوئے غیر شخصی کہ جس میں اپنی ذات کے عمل کا کوئی دخل نہیں ہوتا اور یہی مارکس کے انسان اور سرمایہ دارانہ نظام کے بارے میں اہم موثر ہے۔ آج کی دنیا میں بیگانگی کا یہ عمل اتنا پھیل گیا ہے، اتنی تیزی سے پھیل رہا ہے کہ مارکس کے حوالے کے بغیر کئی بورژوا دانشور بھی انہی انسان اور سٹرنو باڈی کا ذکر اکثر کر رہے ہیں جس کا جعلی وجود باصلاحیت انہی کے وجود کا مد مقابل ہے (اور بیگانگی گسٹ) یا 'وجود برائے موت' رہیڈیگر۔ لیکن ان دانشوروں کی سوچ کی بنیاد، انسان پر ترقی یافتہ صنعتی معاشرے کے اثرات کے لحاظ سے ہے۔ ان کے فلسفے انسان کی حیثیت کی شعور میں اقتصادى اور طبقاتی جڑوں کو خاطر میں نہیں لاتے (تاکہ اس صورت حال کو انقلابی ذریعوں سے ختم کرنے کے عمل کے بارے میں سوچا بھی نہ جاسکے) سٹرنو باڈی نظام میں غیر انسانی جاننے (حیثیت میں تبدیل ہو جانے) کا عمل جلتی ہوتا ہے۔ یہ عمل سوشلسٹ ریاستوں میں بھی پایا جاسکتا ہے کہ جب بہ ریاستیں کنٹرول کے وہ ذرائع استعمال کرتی ہیں جو سرمایہ داری نظام کا نامسا ہوتے ہیں۔ ایسے ذرائع سوشلزم کے لئے نہ صرف اجنبی ہوتے ہیں بلکہ اس کے منافی بھی ہوتے ہیں اور سوشلزم کے ہر کوئی مسخ کر دیتے ہیں۔ اجارہ داری سرمایہ دارانہ نظام کی سب سے زہنی یافتہ شکل ہے (امریکہ)۔ ایسے سماج میں فرد پر اثر انداز ہو کر اس کے شعور کو ذرائع ابلاغ کے ذریعے سے قابو میں کر لیا جاتا ہے تاکہ فرد کو زیادہ

کے زیادہ اور عمیق ترین انداز میں ایک شے میں منتقل کر دیا جائے۔ انتہا تو یہ ہے کہ اس معاشرے میں اس انسان کو آئیدیل سمجھا جاتا ہے جو یہ نظام خود تشکیل کرتا ہے۔ یعنی ایک غیر شخصی، بے ذات، غیر انسانی انسان جس میں کوئی شہوس، زندگی سے بھرپور حقیقت نہ ہو اور جو لوں سدھایا جا چکا ہو کہ اپنے آپ کو بلا چوں چہرا اپنے شعور کے ساتھ کھینے والے کے حوالے کر دے یعنی — انہو ہی انسان — جو فن بھی ایسا قبول کرتا ہے جو شیفت میں

۷۔ یہاں انہو ہی انسان اور عوام میں تخصیص ضروری ہے۔ اپنی مرضی کے مطابق انسانی ذہن کو دھلنے کی تکنیکوں کے ذریعے سے انسان کو بھی ایک شے میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ (انہو بھی انسان) اور اسے حالت شیفت میں مستقل طور پر رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس طرح سرمایہ دار اپنی معاش اور سماجی شیفت کو مستحکم کرتا ہے اور دوسروں کو بیگانہ کرنے کا یہ عمل اسکی اپنی بیگانگی کا مظہر بھی ہوتا ہے۔ جب تک محنت کش طبقاتی شعور سے بہرہ ور نہیں ہوتا وہ سرمایہ دار کے اس عمل کے سامنے بے بس ہوتا ہے۔ لیکن جوں جوں اس فرد (محنت کش) میں طبقاتی شعور جلا پاتا ہے توں توں وہ اس انقلابی پروتھاریہ میں دھلنا نہ ہوتا ہے کہ جس کے اعمال (ذاتی اور معاشرتی) اپنے طبقاتی مفادات کے حوالے سے اور اپنے تاریخی کردار کے حوالے سے دیکھ کر کسی ایسی نظریات (ایسی انہو بہت کے سامنے کامیابی سے مدافعت کرنے میں) ایسی بیگانگی کے حالات میں پروتھاریہ خود اپنی ذات کی نجات ہوتا ہے۔ اپنی انفعالییت، محدودیت، تعصبات اور خامیوں کو اپنے شعور کے وسیلے سے ترک کر کے ایک متحرک، فعال اور تخلیقی ذات ہوتا ہے تو اس کی طاقت نہ صرف اپنی نجات کا ذریعہ بنتی ہے بلکہ انسانوں کی بھی ایسا محنت کش ہے اپنی بیگانگی کا شعور ہے اور شعوری جدوجہد سے اپنے ذہن اور اپنی کلی زندگی سے اس بیگانگی کو دور کرنا چاہتا ہے۔ بلاشبہ انہو ہی انسان کی نفسی ہے۔ یہ نئے انسان (محنت کش) یعنی عوام (بالغاب) انہو ہی انسان) ایسے مابج کے لئے جدوجہد کرتے ہیں جس میں انسان کسی کا

ڈھلے، اس انسان کی تشفی کرنا ہو۔ یعنی انہی فن کے اس قسم کے فن کی کچھت کے لئے مقداری لحاظ سے لا محدود امکانی گاہک اور انہی کچھت کی تقسیم کاری کے لئے بہترین وسائل موجود ہوتے ہیں۔ یعنی مختلف قسم کے رومان، آپ بیتی، سنسنی خیز جرائم جنسیت اور جاسوسی سے بھرپور نیشن، باب میوزک، کمرشل تھیٹر، کمرشل سینما اور سنسنی خیز مصوری، تشہیری مصوری۔ اس قسم کے جعلی فن میں پیچیدہ سماجی مسائل کو تفریح کے نام پر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اگر کبھی ایسے مسائل در آ بھی جاتے ہیں تو انہیں بالکل سطحی طور پر چھوٹا جاتا ہے اور ایسے حل پیش کئے جاتے ہیں کہ جن سے موجودہ نظام پر اعتماد قائم رہتا ہے۔ ایسے جعلی فن (انہی فن) میں خیالات اور نظریات کو ختم کر دیا جاتا ہے۔ احساسات بادم گھٹ دیا جاتا ہے اور نہایت لطیف نفیس اور گہرے جذبات کو بازاری سطح پر لے آیا جاتا ہے۔ اس کے فن کی خصوصیت اس کی پاکدست زبان ہوتی ہے جو انسانی گہرائیوں سے مبرا ہوتی ہے، جو اپنی سطحیت اور کھوکھلے پن کے باوجود سب کی سمجھ میں آ سکے۔ ایسا فن پارہ اپنے مونیٹ کے اعتبار سے بھی اتنا ہی عاقلانہ، مفاس اور نحیف ہوتا ہے۔ اس جعلی فن کے مقابلے میں بچے فن کاروں (ادراں

آلہ کار نہیں ہوتا بلکہ خود اپنی منزل آپ ہوتا ہے شے نہیں، انسان ہوتا ہے۔ یہ عوام ہی تاریخی عمل کا فیر ہوتے ہیں۔

۲۔ انہی فن کی اصطلاح کو اپنے مقام سے گم جانے یعنی زوال کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ یہ وہ فن ہے جو حاکم طبقہ بان بوجھ کر انہی انسان کی تفریح کے لئے پیش کرتا ہے۔ چونکہ انقلابی طبقہ ہی انسانی جوہر کو سہارا دے کر قائم رکھ سکتا ہے۔ اس لئے انقلابی پس منظر پر اعلیٰ فن کی مستحق ہوتی ہے، اس ذیلی فن کی نہیں جو مسیات کو شگ کر دیتا ہے اور تخلیقی قوتوں کو غلط راہ پر ڈال دیتا ہے۔ یوں انہی فن ایک مخصوص نظریاتی کردار ادا کرتا ہے کہ انسان اپنی جگہ پر قائم رہ کر اپنی انہی حالت میں پراگھنان اور پُر سکون رہے۔

کے مداحوں کی بے چینی سمجھ میں آتی ہے۔ اکثر یوں بھی ہوتا ہے کہ اس انہوی فن پر تنقید کی وجہ سے ELITE یعنی خواص کا آرٹ پر دان چڑھنے لگتا ہے۔ جسے گھٹیا اور کھوکھلے فن مقابلے میں رکھا جاتا ہے۔ ایسی تنقید پر سکون سمندر کی سطح پر کنکری پھینکنے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ تاآنکہ انہوی فن کے اقتصادی اور نظریاتی پہلوؤں کو کھنگال نہ لیا جائے۔ سرمایہ کار سے انگریز چھا جائے تم ایسے گھٹیا، جعلی، بد ذوق اور نظریاتی طور پر کمزور فن کو کیوں پیش کرتے ہو۔ تو جواب ملتا ہے کہ لوگ ہی چاہتے ہیں (تھیٹر، فلم، ادبی ڈائجسٹ)۔ اس دلیل کے باعث انہوی فن، (نموہی) کی پیداوار دکھائی دیتا ہے۔ یعنی لوگ اپنا ذوق اور تشفی، پیداوار کو نمونے پر آمرانہ طور پر مسلط کر دیتے ہیں۔ لہذا صارف کی آمریت (دور نگرم)۔ لہذا طلب اور پسند لیکن گہری حقیقت اس مختلف ہے۔ سرمایہ دارانہ سماج میں پیداوار اور کھپت کے درمیان رشتوں کو انہائی طور پر مبہم کر دیا جاتا ہے۔ دراصل اس نظام میں پیداوار انسانی خدمت یا اس کی تشفی کے لئے تو ہوتی نہیں بلکہ تدریجاً انسانی کو معرض میں لانے کے لئے ہوتی ہے۔ اس لئے اگرچہ کھپت (تفریح) پیداوار کو مقرر کرتی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن دراصل اس کو پیداوار کی ضروریات کی تشفی کے لئے منظم کیا جاتا ہے۔ پیداوار اور کھپت کے درمیان جائز تعلق کو تو اس سماج میں نافذ کیا جاسکتا ہے جہاں اقتصادیات انسان کی خدمت سرانجام دیتی ہے اور انسان کے استعمال میں اگر اس کے لئے مسرت اور تفریح میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اور چونکہ استعمال ہی اس کی پیداوار کو تحریک دیتا ہے لہذا پیداوار کا تعلق کسی بردنی دباؤ کے باعث نہیں ہوتا۔ حالانکہ کھپت اس میں خاصا فعال کردار ادا کرتی ہے۔ لیکن اس کا بنیادی کردار پیداوار کے حوالے کر دیا جاتا ہے۔ کیونکہ یہ نہ صرف اشیائے صرف کی پیداوار کرتی ہے بلکہ صارفین بھی پیدا کرتی ہے اور کھپت کے لئے لائحہ عمل بھی۔ "اشیا ایسے صارف بھی پیدا کرتی ہیں جو اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اور وہ پیداوار اور اس کی کھپت کے درمیان رشتوں پر چھائی دھند کو چھٹا دیتے ہیں۔ (مارکس) تو اس طرح یہ پیداوار کو پیدا کرنے والی آمریت نہیں۔ جس کا مطلب

فن کے میدان میں یہ ہوا کہ فنکار صرف اپنے لئے تخلیق یا فن پیدا کرتا ہے۔ یعنی اپنی ضروریات کے اظہار کے لئے۔ یوں وہ ان دوسروں سے اپنا ناظم ٹوٹ رہتا ہے جن کی روحانی ضروریات کے لئے یہ فن ضروری ہوتا ہے۔ یہ صارفین کی آمریت بھی نہیں جس کے حوالے سے تخلیق کی اندرونی ضرورت محض بیرونی تضاموں کی تشفی ہی بن کر رہ جاتی ہے۔ اس طرح بھی فنکار کی تخلیقی آزادی غلامی میں بدل جاتی ہے یعنی پیداوار اور صرف کھلی طور پر ایک دوسرے پر مادی نہیں ہو جاتے۔ انہو ہی فن میں پیداوار اور صرف کے درمیان یہ انسانی کشمکش ٹوٹ جاتی ہے۔ سچی طور پر دیکھنے سے تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ صرف کے حوالے سے پبلک ہی فن کی پیداوار کا چلن متعین کرتی ہے لیکن گہرائی میں جا کر یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ آمریت تو دراصل پیدا کرنے والے یعنی سرمایہ دار کا ہے۔ اس حوالے سے پیداوار نہ صرف اشیاء بناتی ہے اور لوگوں کی خصوصی طلب کی تشفی کرتی ہے بلکہ طلب کو پیدا بھی کرتی ہے۔ اور ساتھ ہی ساتھ اس کے صارفین کو بھی وجود میں لاتی ہے۔ ترغیب دہی کی ترغیبوں (اشتہار بازی وغیرہ) سے لوگوں کو اس چیز کی خواہش کرنے پر مجبور کر دیا جاتا ہے جس کی انہیں حقیقتاً ضرورت نہیں ہوتی۔ یا جو ان کی حقیقی انسانی ضروریات کے ساتھ مطابقت نہیں رکھتی۔ یوں انسان ترغیب دہی کی تکنیکوں کے باعث خالی الذہن، کھوکھلا ہو کر اپنی سوچ کو پیدا کرنے والے آمروں اور اشارے مالکوں کے حوالے کر دیتا ہے۔ یہ صورت حال جو مادی پیداوار میں کھل کر سامنے آ جاتی ہے روحانی پیداوار (فن) کے سلسلے میں بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اگر انہو اپنے کھوکھلے پن اور اپنے معیار میں بزدلی اور کم تر انسانی جمالیات کو قبول کرتی ہے تو ظاہر ہے یہ ترجیح ان میں پیدا کی گئی ہے۔ باہر سے مسلط کی گئی ہے۔ اس صورت میں سرمایہ دار اشارے کی خصوصی صیتوں پر زیادہ زور نہیں دیتا بلکہ خیالی خصوصیتوں کو بنیاد بنا کر جعلی طور پر ان کو استعمال کرنے کی خواہش پیدا کرتا ہے چاہے وہ پیداوار صارف کی حقیقی ضروریات کو پورا کرے یا نہ کرے۔ ایک بیگانہ معاشرے میں پیداوار اور صرف کے رشتے اتنے دھندلا دیئے جاتے ہیں، اتنے بیگانہ اور کھوکھلے ہو جاتے ہیں کہ پیداوار، خواہش

زندگی سے بھرپور خیر بگائے ہوتا ہے اور مستقبل کے انسان کے ساتھ بھی مکالمہ کرتا ہے۔ ایسے ہی فن میں اپنے گمردہ پیش میں بقا پانے اور مستقبل میں زندہ رہنے کے امکانات موجود ہوتے ہیں۔

پچھلے سنوں میں مقبول عوام ^{نئے} لین کمنی برسوں سے ہمارے دانشور نسا دوز لے ہاتھوں سے ابہام کا شکار ہو رہے ہیں۔ اس فن کو بھی انہی عواموں سے شناخت کیا جاتا ہے جن سے انہوں نے فن کو کیا جانا ہے۔ اس انداز میں جانچ پرکھ کرنے سے دفاعی طور پر میکانیکی ڈاگمٹسٹوں کا یہ رجحان واضح ہو جاتا ہے کہ ہمارے زمانے کے سچے اور خالص فن کا کردار ایسٹ، غیر عوامی یا غیر مقبول عوام ہے۔ یعنی اقلیتی فن اقلیت کے لئے کے طور پر متعین کر دیا جاتا ہے۔ ایسا رد و پس کے فن کے امکانات ہی مسترد کر دینا ہے کہ جو اپنے کردار میں اقلیتی ہے نہ انہوں ہی بعض اوقات ندرت سے یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ ان دونوں کے بعد کو ایک دوسرے کے ساتھ ایک بل کے ذریعے سے ملا یا جاسکتا ہے۔ یعنی ایسے مقبول فن کے ذریعے جو انسان کے لئے ہونے کے بجائے انسان کے بارے میں ہو۔ اس قسم کے فن کو پاپولسٹ فن کا نام دیا جاتا ہے۔ اس فن کے

لئے عوام کا مطلب وہ لوگ ہیں جو زندہ ہیں زندگی کرتے ہیں نہ خیر ہیں اور تاریخ کے عناصر پیدا کرتے ہیں اور تاریخ کی مصل کی تخلیقی اور محرک قوت ہونے میں۔ طبقاتی معاشرے میں عوام کو ساری کی ساری آباری کے ساتھ نہ کر نہیں دیکھا جاسکتا۔ عوام کو انہوں سے نیز کرنا بھی ضروری ہے۔ انہوں ہی انسان غیر متحرک، منفصل، غیر انسانی یا ہوا، غیر شخصی اور کھوکھلا ہوتا ہے۔ عوام کی حیثیت تاریخی طور پر ان طبقات پر منحصر ہوتی ہے جو اپنے مصل سے معاشرے کی بنیادی مادی اور روحانی اقدار کو متعین کرتے ہیں۔ عوام کی بنیاد پرستہ سال کے خلاف جدوجہد تاریخ کے آگے بڑھنے والے تسلسل کے ذریعے سے تاریخ کی پرتیں واضح کرتا ہے۔ انسان اسے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ یہ بنیادی قوت سخت کش طبعوں میں ہوتی ہے۔

۱۔ فن کا لہجہ تخلیقی ہمیشہ دو بنیادی اور ایک دوسرے سے مینز و سٹوں پر چلتی ہے۔ تہذیب و

لئے اتنا ہی کافی ہوتا ہے کہ وہ فن کو حقیقی طور پر مقبول بنائے کے لئے انسان (لوگوں) کو منور بنائیں اور اظہار کو مقبولیت کی چاشنی دے کر یعنی ان کی عمومی زبان اور رسم و رواج کو استعمال کر کے پیش کیا جائے۔ اپنی نیک نیتی کے باوجود یہ فن بھی خالص نہیں ہوتا کہ یوں لوگوں اور فن کے درمیان ایک سطحی سارشتہ قائم ہوتا ہے جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ فن لوک ریت، مقامی یا پالوست ضرورت اختیار کر لیتا ہے جس طرح ہمیں مقبول عوام دیا پولر فن کو انہو ہی یعنی

تربیت یافتہ، پیشہ ورانہ، تخلیق جوہ افراد کرتے ہیں جن میں نداداد فنکارانہ صلاحیتیں بدرجہ اتم موجود ہوتی ہیں اور دوسری، لوگوں کی اجتماعی اور بے نام تخلیق۔

فن کی دنیا میں انفرادی فنکار بھی اپنی انفرادی روشنی سے وقت کی حدود کو پھیلائی جاتے ہیں دنیا کو منور کرتے رہتے ہیں اور مسلسل پیدا ہوتے رہتے ہیں اور فن کی تاریخ میں وہ فنکار بھی ہیں جو گناہ ہیں۔ اجتماعی فن کی یہ تاریخ قدیم رزمیوں بلکہ ان کے بھی پہلے شروع ہوتی ہے۔ وہ ریت، رقص اور داستانیں کہ جو انسان کے دکھوں، خوشیوں، اندیشوں اور امیدوں کے نماز تھے اور جو وقت کے موسموں کے تھپیرے تھے، مختلف صورتیں اختیار کرتے آج ہم تک پہنچے ہیں۔ ان روشن سورجوں کے سامنے یہ اجتماعی، پاپور فن پیلا پڑتا دکھائی دیتا ہے کہ جو انفرادی تخلیق نا بنے ہوئے ہیں اگر مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یوں لگتا ہے جیسے ”لوک ورثے کی حفاظت“ کے باوجود وقت کے مقابلے میں یہ اجتماعی اور پاپور فن گزشتہ ڈیڑھ دو صدیوں میں تھک ہار کر گھٹنے ٹیک رہا ہے۔ بعض ملکوں میں یقینی طور پر نہ صرف اس لوک فن (ورثے کو زندہ رکھا جاتا ہے بلکہ اسے سیراب بھی کیا جاتا ہے۔ یہ ملک اکثر وہ ہوتے ہیں جو جدید سرمایہ دارانہ نظام کی دوڑ میں سب سے پیچھے ہوتے ہیں اور روح کی مفلسی کے عمل سے مکمل طور پر نہیں گذرے ہوتے جو صنعتی پیداوار اسی نظام میں اپنے ساتھ لاتی ہے یہ اجتماعی تخلیقات (لوک فن) انتہائی صنعتی، معاشروں میں نابید ہوتی ہیں۔ ایسے ملکوں کے دیہات میں اگرچہ لوک فن کی نمائش تو کی جاتی ہے

PHENOMENON کے ساتھ کنفیوز نہیں کرنا چاہیے۔ اسی طرح مقبول عوام یعنی پالو

فن کو مناسی، صوبائی، علاقائی یا لوک ریت یعنی پاپوسٹ فن سے بھی کنفیوز نہیں کرنا چاہیے۔ جابر

لیکن حرفِ نمائشی طور پر اپنی لوک ریت، لوک مافی کو محفوظ کرنے کے لئے دیا پھر مائل بہ زوال سے
معاشرہ میں نوجوان نسل کے ردِ عمل کے طور پر رجحان بانسہ دیکھنے میں آئی ہے) ایسی اجتماعی تخلیقات
یقیناً کسی بھی علاقے کی تخلیقی لہر کا عکس ہوتی ہیں جو اب ان ٹاک میں عوامی طور پر نہیں پائی جاتیں
جب فنکارانہ تخلیق کی بنیاد کو (یعنی محنت) کہ جو انسان کی تخلیقی فطرت کا کائناتی اظہار ہے، ایک
غیر شخصی، غیر انسانیائی ہوئی مشینیں ایکٹوٹی میں بدل دیا گیا ہو تو یہ اجتماعی تخلیقی لہر کیسے قائم رہ
سکتی ہے (دیہی آبادی کا شہر کی طرف رجوع، سرمایہ دارانہ نظام ایسے حالات پیدا کر دیتا ہے
کہ جس میں لوک فن، لوک ریت کو چھوٹے پھلنے کا موقع ہی بہت کم ملتا ہے، اور سچے فنکار کے
نظم البدل (یعنی جلی (نویں فن) کو وسیع پیمانے پر تقسیم کرتا ہے تاکہ لوگ (عوام) عظیم دہشتہ دور
فنکاروں اور تہذیب یافتہ فن (بہت) تمام زمانوں کے عظیم فن سے رابطہ نہ قائم کر پائیں اور حقیقی
سچے عوامی فن سے دور رہیں۔ یعنی نظام سرمایہ داری اصولی طور پر پاپو (تخلیق کو محدود رکھتا ہے
کہ یہ نظام اجتماعی فن لوگوں کی تخلیقی قوت کا اظہار نہیں سمجھتا کہ جو روحانی مفلسی کو اپنا مقدر جان کر
اپنا سر نہیں جھکاتے۔ سرمایہ دار اس فن کو تجسس، سمعی و بصری حُسن کا ایک منظم محض سمجھتا ہے
اور بس۔ یوں یہ اس کے نزدیک ایک نجلی سطح کا فنی اظہار قرار پاتا ہے۔ مارکس اور اینگلس کو اجتماعی
فن، لوک ریت میں ایسی دلچسپی نہیں تھی جیسے علم الانسان کے محققین کو ہوتی ہے۔ ان کے
نزدیک لوک فن ایک زندہ BEST SELLING تھا۔ اس کی بھرپور زندگی نہ ختم
ہونے والے جمالیاتی چشمے کی مثال تھی جیسے کہ تمام سچا فن ہوتا ہے کہ جس سے لوگ مسلسل طور
پر مسرت حاصل کرتے ہیں۔ اس فن میں ان معاشرتی تاریخی حالات رکھتے ہیں کہ وہ جنسے تھے
اور وقت کے ساتھ ساتھ متقابل کرنے کی استطاعت تھی کیونکہ یہ فن "دیر پا" ہوتا ہے جتنا نچر یہ

معاشرے ایلیٹ فن کی تردید اس لئے ہوتی ہے کہ کہیں حقیقی فن نہ پھیلے لگ جائے لیکن ان ہی حالات میں وہ حقیقی فن بھی تخلیق کیا جاسکتا ہے جو عوام سے مکالمہ کرے (انبوہ سے نہیں) ایسا فن اپنی اقدار میں اعلیٰ ہوتا ہے۔ لیکن جابر معاشروں میں ایسی صورت پیدا ہو جاتی ہے کہ حقیقی طور پر مقبول فن مقبول نہیں ہوتا۔ اکثریت (انبوہ) اسے قبول نہیں کرتی اور کم تر درجے کا، جعلی فن (انبوہ) فن جو دراصل ایٹمی پاپولر ہوتا ہے، حکومت اور سرمایہ دار کے ذرائع ابلاغ کے باعث مقبول ہونے (پاپولر) کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ حقیقی اور سچا فن وہ ہے جو اپنے ملک، قوم، لوگوں کی خواہشات، مایوسیوں، ناکامیوں، خوابوں اور مقاصد کو گہرائی اور سیرابی سے اس ملک و قوم کی ایک مخصوص و موجود تاریخی زندگی میں پیش کرتا ہے۔

لیکن ادب (یا فن) کی مقبولیت کے لئے محض خوبصورتی کافی نہیں ہوتی بلکہ عقلی اور اخلاقی

فن بھی عظیم انفرادی تخلیقات کے ساتھ کچھ مقدر میں شریک ہوتا ہے۔ فن کی اجتماعی تخلیق پورے انسان بطور ایک تخلیقی وجود، اسے مقدر کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے۔ کیا یہی وجہ نہیں کہ ان ملکوں میں کہ جہاں انسانی محنت اپنی تخلیقی حیثیت کو واپس حاصل کر رہی ہے، اجتماعی فن ایک نئے انداز سے ظہور پا رہا ہے اور ترقی پذیر رہے۔ ان ملکوں میں انسانی محنت کے جالیاتی اور تخلیقی جوہر کے لئے مناسب فضا قائم ہو گئی ہے تاکہ عوام کی تخلیقی استعداد پورے طور پر فن کے میدان میں نمود پاسکے۔ لیکن مائیکس اور اینگلز نے اجتماعی پاپولر فن کو اس حد تک آئینہ لائے نہیں کیا کہ انفرادی تخلیق کو اس کے مقابلے میں کم درجے کا قرار دیا ہو۔ سرمایہ دارانہ نظام میں اجتماعی تخلیق یقینی طور پر صرف دیہات ہی میں نمود پا سکتی ہے کہ جہاں اس نظام کی مادی اور روحانی مفلسی نہیں پہنچ پائی۔ انفرادی کچھو فن نہ صرف انسانی تخلیقی استعداد کا اظہار کرتا ہے بلکہ جسے محنت کے حوالے سے منفی یا بیگانہ کر دیا گیا ہے، بلکہ انسان کی زندہ رہنے کی استطاعت اور مرضی کا بھی اثبات کرتا ہے اور اجتماعی فن کے مقابلے میں نظام سرمایہ داری میں اپنے تخلیقی امکانات کو بہتر طور پر اور زیادہ محفوظ کر سکتا ہے جو اجتماعی پاپولر تخلیق نہیں کر سکتی۔

یہ دکھا سکتے ہیں کہ ایک فنکار ایک خاص سیاسی دنیا سے متعلق نہیں ہے اور فن کار کی شخصیت چونکہ بنیادی طور پر فنکارانہ ہے اس لئے اس کی قریبی زندگی (وہ زندگی جو اس کے لئے خاص مقام رکھتی ہے) اس کے لئے یکتا ہے۔ وہ اس سیاسی دنیا کو فعال نہیں سمجھتا۔ یہ دنیا اس کے لئے موجود ہی نہیں ہوتی۔ (گرچی)۔ سیاسی سیار کو فنی میار میں منتقل کیا ہی نہیں جاسکتا کہ ہم دونوں کو ایک ہی آئے سے نہیں ناپ سکتے۔ سیاست اور فن ایک دوسرے سے کسی حد تک متعلق تو ضرور ہیں لیکن ہر ہوا ایک جیسے نہیں ہیں۔ فن اور سیاست دونوں ہمیں انسانی حقیقت کے قریب تو لاتے ہیں لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ سیاست اپنا جواز نسبتاً فوری طور پر حقیقت کی قلب مابہیت کو با اثر اور حقیقی طریقے سے کرتی ہے جبکہ فن اس حقیقت کی قلب مابہیت یوں کرتا ہے کہ وہ ایک نئی حقیقت کو خلق کرتا ہے۔ سیاسی تبدیلی بالآخر عارضی ثابت ہوتی ہے کہ یہ نئی حقیقت ایک دوسری نئی حقیقت کی قلب مابہیت کے لئے رستے سے ہٹ جاتی ہے اور نئی حقیقتوں کی اس طرح کی پیش رفت پر سیاست یوں اثر انداز ہوتی ہے کہ یہ انسانی عمل کو شعوری طور پر اپنے مقررہ مقاصد کے حصول کی طرف بڑھاتی ہے۔ اور اس کا زیادہ تر حصہ فی نفسہ تاریخ کی حرکت اور عمل کے ساتھ شناخت کیا جاسکتا ہے۔ جب فنکار کسی حقیقت کی قلب مابہیت کرتا ہے تو یہ نئی حقیقت یکتا ہوتی ہے اور ہر تخلیقی عمل کے وقت دہرائی نہیں جاسکتی۔ یہ یکتائیت، یہ فن پارہ قائم رہتا ہے۔ اور حقیقی تاریخی عمل کو بھی برداشت کر جاتا ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ سیاست اور فن وقت کو اپنے بس میں کر لینے کے دو مختلف طریقے ہیں۔ وقت پر سیاست کی فتح عارضی ہوتی ہے کہ سیاست مستقبل میں جا کر حتمی طور پر ختم ہو جائے گی کیونکہ معاشرے میں ریاست کا موجودہ تصور کچرا کچرا ہو کر بکھر جائے گا، لیکن فن چونکہ جا دواں ہوتا ہے اس لئے وقت پر مکمل طور پر اور ہمیشہ کے لئے قابو پانے کا انسان کے لئے سب سے قابل اعتماد ذریعہ بن سکتا ہے۔ مقبول عوام فن اپنے زمانے کا حقیقی اور سچا فن ہوتا ہے۔ اس لئے اس کے بطور میں وقت کو اپنے بس میں کر لینے کی تمام صلاحیتیں موجود ہوتی ہیں۔ یہ اپنے عہد کے ساتھ بادشاہ ہوتا

ہے اور حقیقی زندگی کی حرکت عمل کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر آنے والے زمانوں میں بھی زندہ رہتا ہے۔
بے صبر سیاست دان تو فن کو ہمیشہ ANACHRONISTIC سمجھتے ہیں۔ حالانکہ زمانی اور دیرپائیت

کی جدلیات میں سیاست ہمیشہ ہی مفتوح ہوتی ہے نہ کہ فن؟ سیاست اور فن کے سرسبز ہی مختلف ہوتے ہیں۔ ادب اور سیاست کے تعلق کے حوالے سے ادیب کے لئے ذہن میں یہ رکھنا ضروری ہے کہ وہ ایسے تناظر میں دیکھے جو سیاست دان سے کم یقینی اور کم واضح ہوں۔ مقررہ بندی کی گنجائش بھی کم سے کم ہو۔ سیاست دان کے لئے تمام پرچھائیاں پہلے ہی قائم ہو چکی ہوتی ہیں۔ سیاست دان ہر حرکت کا جائزہ مستقبل کے تناظر سے لیتا ہے اور انسان کو اس طور دیکھتا ہے جیسا کہ وہ آج ہے۔ اور ایک خاص مقصد کے حصول کے لئے جیسا کہ اسے آنے والے کل میں ہونا چاہیے۔ اس کی جدوجہد انسانوں میں حرکت لانے کی طرف مرکوز ہوتی ہے کہ وہ اپنی اس وقت کی مقررہ حالت کو چھوڑ کر ایک خاص منزل تک پہنچنے کے لئے اس کی تعمیل کریں۔ فن کا ایک موجود مجھے میں بنیادی طور پر وہ کچھ پیش کرتا ہے جو کہ اس خاص وقت میں موجود ہے کہ انتہائی ذاتی اور غیر وابستہ اور ہوتا ہے۔ NON CONFORMIST سو سیاسی آدمی اپنے نقطہ نظر کے مطابق فنکار کے کبھی مطمئن نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے۔ وہ ہمیشہ یہ سمجھتا ہے کہ فن کار اپنے وقت سے پیچھے ہے۔ وقت کی ایک ایسی بے آہنگی کہ سیاست دان کے نزدیک جسے حقیقی عمل اور تحریک پیچھے چھوڑ جاتی ہے۔ (ڈگری مچی)

مقبول عوام فن مخصوص سیاسی نظریات کے ساتھ اپنی مختصر اور تنگ وابستگیوں سے بند ہو جاتا ہے۔ اور اس کا تعلق کسی مخصوص کتبہ فکر کے ساتھ نہیں رہتا۔ گرامچی کے مطابق اس کا تضاد، تاریخی اور پالور ہوتا ہے کہ اس کی جڑوں کے لئے ضروری ہے کہ وہ پالور کلچر کی زمین میں اتر جائیں۔ وہ فنکار جو پالور زمین سے اپنی جڑیں نکال لیتا ہے وہ اپنے لوگوں کے خوابوں، جذبات، مفادات اور دلچسپیوں کے ساتھ اپنا شخص نہیں کر سکتا۔ اسے ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی کہ وہ مقبول عوام فن تخلیق کرے۔ اس کی وجہ کبھی تو یہ ہوتی ہے کہ فنکار کا رویہ اس معاشرے کی طرف منفی ہو جاتا

ہے کہ جو نہ اسے صرف فنکار مانتے سے انکار کرتا ہے بلکہ اسے انسان سمجھنے میں بھی منکر ہو جاتا ہے۔ اور یوں اسے بیگانگی کی طرف دھکیل دیا جاتا ہے۔ اور کبھی یہ وجہ ہوتی ہے کہ فنکار کے لئے اس معاشرے میں ان سوشل قوتوں (عوام کی نشانہ ہی مشکل بلکہ ناممکن ہو جاتی ہے کہ جن کے ساتھ فنکار مکالمہ (ابلاغ) کر کے اپنی تشفی کر سکتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایسے ناظر قاری فنکار کو مل ہی سکیں جو اس کی بیگانگی کے خاتمے کے لئے مردگارشائے ہوں۔ فن کار اور لوگ (عوام) ایک دوسرے کو پا لینے کے بغیر ایک دوسرے کو ڈھونڈتے رہتے ہیں (تاہم تاریخ ہمیں فنکار اور عوام کے درمیان مکمل اتحاد کے نمونے بھی پیش کرتی ہے۔) تاریخی فنکارانہ کائناتی تجربے (داروات) کی روشنی میں ایک دوسرے کو ڈھونڈنے کی یہ صورتِ عمل ایک خونناک اذیت ناک ANAMOLY محسوس ہوتی ہے۔ اور اس پر مستزاد یہ کہ اس صورتِ حال کو قطعی طور پر ناسل صورتِ حال ثابت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

عوام تاریخی عمل کا تخلیقی خیر ہوتے ہیں۔ اگر کائناتی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو عوام ہی وہ قوت نظر آتے ہیں جو مسلسل طور پر ہر اس چیز کا اثبات کرتی رہتی ہے جو انسانی ہے اور اس کا ذریعہ شکل اور بچیدار وجود پیدا ہوتا ہے کہ جس میں فتح بھی ہوتی ہے اور شکست بھی۔ عروج ہوتا ہے اور زوال بھی۔

جب ہم اس فن کا ذکر کرتے ہیں جو کائناتی طور پر انسانیت کا اثبات کرتا ہے یعنی ایسی صلاحیتیں رکھنے والا فن جو وقت، طبقے، قوموں، قومیتوں کی سرحدیں پار کر کے تمام انسانوں سے مکالمہ کر سکے (تو ہماری مراد مجموعی یا انفرادی طور پر مجرد انسان نہیں ہوتی بلکہ انسان بطور ایک سماجی وجود کے ہوتی ہے۔) شروعاتی سے انسان ایک دوسرے کے ساتھ انسانیت سے اپنا اثبات کرتا ہے۔ اور اپنے معاشرتی وجود کو کبھی نہیں گم کرتا۔ حتیٰ کہ تنہائی میں بھی اس کا معاشرتی وجود قائم رہتا ہے۔ فن، انسان کی ذات کا اظہارِ اثبات اور تجسیم ہے۔ ایسا فن محض ہیئت کے تجربوں، خوبصورتیوں کا اسیر ہو کر مطمئن نہیں ہو جاتا (اگرچہ ان تجربوں کی حیثیت اپنی جگہ مستقیم ہے)

یعنی جب لوگ اپنا اظہار کرنا چاہتے ہیں اور اپنی آواز کے ذریعے سے کامل انسان کو بیان کرتے ہیں تو پھر محض ہیئت کے تجربے یا محض خوبصورتی کے کوئی انسانی معنی نہیں بنتے۔ دائمی اور کائناتی فن کے لئے غالباً یہ ضروری ہوتا ہے کہ اس کے مواد، موضوع اور ہیئت میں جدلیاتی توازن ہو۔
 خام کرافٹ اور جدلیاتی طور پر مفلس فن پارہ نظریاتی طور پر کتنا ہی مضبوط کیوں نہ ہو نظریے ہی کی گردن میں بھاری پتھر بن جاتا ہے۔ اور وہ فن پارہ جو محض ہیئت کے حوالے سے زورہ رہنے کی کوشش کرتا ہے ہمیشہ آکسیجن ٹینٹ رہتا ہے۔

”قومی تشخص اور ثقافت کا مسئلہ“

اور حکمتِ بے عملی

پچھلے برس (۱۹۸۲ء) میں اقوامِ اعظم کی سانچہ کے سلسلے میں ادارہ ثقافت پاکستان نے قومی تشخص اور ثقافت کے موضوع پر ایک سیمینار منعقد کیا تھا جس میں ایک بار پھر بہت پر مغز مقالے پڑھے گئے۔ عالمانہ خطبات دیئے گئے اور حاضرین نے بھی سیمینار میں پڑھے گئے مضامین پر تشخص اور ثقافت کے حوالے سے اظہارِ خیال کیا تھا۔ اور اس سلسلے میں قومی صورتِ حال پر بساط بھر تبصرہ بھی کیا تھا۔ اور اب یہ سب کچھ کتابی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔

ڈاکٹر خالد سعید بیٹ اور ان کے ساتھی مبارکباد کے مستحق ہیں کہ محدود بلکہ بہت ہی محدود مالی وسائل کے بارے میں حال ہی میں ٹیلی ویژن پر ان کے وزیر کی زبانی پتہ چلا کہ کلچر، سپورٹس اور سیاست کی اہمیت اور بابِ بست و کشاد کے نزدیک اتنی بھی نہیں جتنی کلچر کے مارے گھرانوں کی دیواروں پر ٹنگے ہوئے دسترخوانوں، چھگیروں کی، افسر شاہی کے معمولات اور مختلف رنگوں کے فیتوں کے باوجود کتابیں چھاپنے سے باز نہیں آتے۔ روشن آراہنگ اور شاکر علی پر کتابوں سے لے کر اقبال کا نظریہ ثقافت تک کتابوں کا ایک ٹھیک ٹھاک سلسلہ گواہ ہے۔

کسی بھی مسئلے کو، خاص طور پر قومی مسئلے، دائرِ مائیت کمپارٹمنٹ میں رکھ کر اس کے بارے میں صحیح جائزہ لینا یا آرا کا اظہار کرنا بڑی ہی بہت اور جرات کا کام ہے۔ لیکن تجربے میں آیا ہے کہ زندگی

ادارہ ثقافت پاکستان کے زیرِ اہتمام منعقدہ قومی تشخص اور ثقافت (مجموعہ مضامین) کا تقریب رونمائی کے موقع پر ۱۲ اگست ۱۹۸۲ء کو پڑھا گیا۔

کے تمام شعبے ایک دوسرے کے ساتھ ایک آنول کے ذریعے سے منسلک ہوتے ہیں اور ایک دوسرے پر یقیناً اثر انداز ہونے میں یکن ہم اپنے مسائل کو ان کے سیاق و سباق اور ان پر اثر انداز ہونے والی دوسری قوتوں سے علیحدہ کر کے دیکھنے جانپنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ غالباً ہی وجہ ہے کہ ہم اپنے مسائل اور ان کے حل کی تلاش کے بارے میں ہمیشہ انتشار اور کنفیوژن کا شکار رہتے ہیں۔ اکثر معروضی مطالعہ کا فقدان ہے۔ جذبہ شدید اور رویے انتہا پسند۔ ظاہر ہے کہ اسی صورت میں کنفیوژن ذہن پر مزید دھند بھیلنا دیتا ہے۔ کلچر کی تعریف ہی کے بارے میں اتنا انتشار موجود ہے کہ لغوی معنوں سے لے کر ذاتی توجہ تک تہذیب، تمدن، ثقافت سب آپس میں گٹھ مل نظر آتے ہیں اگرچہ کلچر کا لفظ بہت جامع ہے اور تہذیب، تمدن یا ثقافت کی قسم کا کوئی بھی لفظ کلچر کے مکمل معانی اور مافی الضمیر کو بیان نہیں کر سکتا تو لفظ کلچر ہی استعمال کر لیجیے۔ مجھے یقین ہے کہ اردو زبان بے چاری قطعی برائہ مانے گی۔ اگر آپ فیصلہ کریں تو شاید CIVILIZATION کے بارے میں بھی آسانی پیدا ہو جائے۔ اختلافات انتشار پیدا نہیں کرتے بلکہ سوچ اور عمل کے عملی مراحل کو صیقل کرتے ہیں۔ البتہ تضادات انتشار کا باعث بنتے ہیں اور اختلافات اور تضادات میں بڑا فرق ہوتا ہے۔

”قومی شخص اور ثقافت“ کے مضامین پڑھ کر مجھے احساس ہوا کہ ایسی باتیں یہ دانشور کلچر کے بارے میں کافی غرصہ سے کر رہے ہیں۔ اکثر بیشتر مضامین میں سطحی جذباتیت ہے اور سوچ کے سائنسی اور منطقی انداز کا فقدان نظر آتا ہے۔ گزشتہ چھتیس برس میں کئی انقلاب دنیا میں آئے اور کئی ملک آزاد ہوئے، کئی ملک مطیع ہوئے۔ کئی ملکوں نے اپنے نظام تبدیل کئے۔ کئی ملک نئے نوآبادیاتی نظام کا شکار ہوئے۔ ہمارے اپنے ملک میں کئی تبدیلیاں آئیں۔ جھٹکے بے، جھٹکے ہوئے لیکن کلچر کے سلسلہ میں سوئی اپنی جگہ سے نہیں ملی۔ وہی سوال، وہی مسائل کہ پاکستان کا قومی شخص اور کلچر ایک سنگین مسئلہ ہے اس کے ہندوستان یعنی بھارتی کلچر سے کیسے مینز کیا جائے۔؟ پاکستان کا کلچر اسلامی ہے، اسلامی کلچر کیا ہوتا ہے؟ اگر سعودی عرب کی تہذیب خالصتاً اسلامی

ہے تو پھر انڈین شہر کی ہندو کو کیا نہیں کہے، پاکستان کی تاریخ اس جغرافیائی خطے سے شروع ہوئی ہے جسے پاکستان کہتے ہیں یا کسی باہر کے علاقے سے؟ علاقائی کلچر بھی کوئی شے ہے؟ اگر ہے تو اس کی کیا اہمیت ہے؟ کلچر اور سیٹ کے مابین کیا حد بندی ہے؟ وغیرہم۔ میں ایسے ہی سوالات اور مسائل کو مختلف ذرائع اطلاع سے سن پڑھ کر اکٹھا کیا ہوں۔ ہر مذاکرے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ اب بات بن گئی اور باقاعدہ ٹل کی درآمدی کے لئے بنیاد ہیا ہو گئی۔ لیکن قرار دادیست، کارروائیاں، سفارشات مرتب کر کے ارباب بست و کشاد کے حوالے کر دی جاتی ہیں جو مخالفت کے سنبھال لی جاتی ہیں۔ چلئے، نالیں ہی سہی۔ کچھ تو محفوظ ہے۔ شخص اور کلچر نہ سہی۔ لیکن الجھن اس وقت ہوتی ہے جب وریک بری کے بعد پھر اسی جنجال میں پھنسا دیا جاتا ہے۔ میرا مشاہدہ ہے کہ اکثر اذنان جب بھی میری قوم میں موجود ہے جینی پھیلنے لگی ہے، لوگوں کی زندگی کے مسائل سطح پر آکر انہیں تنگ کرنے لگتے ہیں اور ان کی بہ ننگی رد عمل کی صورت اختیار کرنے لگتی ہے اور ماکوں کی کرسیاں لرزنے لگتی ہیں تو اپنا تک پہنچتا ہے کہ ہمارا بہت کچھ خطرے میں آگیا ہے۔ سب سے پہلے اسلام کو خطرہ لاحق ہوتا ہے پھر نظریہ پاکستان کو۔ لہذا قومی طور پر قومی شخص اور کلچر کی تلاش شروع ہو جاتی ہے۔ میں اکثر سوچتا ہوں کہ کیا ہم پاکستانی مسلمانوں کے ساتھ اتحاد تو نہیں ہو رہا کہ جب بھی حاکم طاقتوں کو اپنے نیچے سے زمین کھسکتی محسوس ہوتی ہے تو ہمیں نظریہ پاکستان اور قومی شخص اور قومی کلچر کی جیسوری ڈال دی جاتی ہے۔ ورنہ نظریہ پاکستان عمی زندگی سے خارج کر کے طاق میں سجا دیا جاتا ہے اور قومی شخص اور قومی کلچر کوئی مسئلہ ہی نہیں رہتا۔ سوچنے کی بات ہے کہ کیا یہ کسی گہری مغربی سازش کا نتیجہ تو نہیں، کہ پاکستانی قوم، متحد ہو کر ایک جہت ہو کر کہیں کوئی بڑی طاقت ہی نہ بن جائے کہ بڑی طاقتوں کے علاقائی مفادات، خطرے میں پڑ جائیں کہ یوں وہ سودے بازی کے وقت ایک متحد ایک جہت قوم کے وقار کو اپنی مرضی سے تھلے نہ رکھا سکیں گے، خرید نہ سکیں گے؟ لہذا انشائے انشائے ہند کی گماشتوں کے توسط سے کہ جانتے ہیں، مسلسل انشائے کی صورت میں اگر کڑیاں ایک دوسرے

کے ساتھ سینہ بہ سینہ گٹھے کی صورت نہ جڑی ہوں تو ایک ایک ٹکڑی کو توڑنا کتنا آسان ہوتا ہے۔ یوں ان اذلی اسلام دشمن قوتوں کا، مسلمان پاکستانیوں کے حواسے سے یکایک اسلام پسند اور مسلمان پرورد ہونا بھی سمجھ میں آجاتا ہے۔

عمل کے فقدان کے باعث اب قومی شخص اور کلچر کے بارے میں ایکٹوٹیٹی ایک نیشنل پاس ٹائم قسم کا شغل نظر آتا ہے اور ایک لایعنی مشق۔ چاہیے تو یوں کہ ہم ہر سال ان کارڈز ایوٹ اور سفارشات کو سیفٹی لاکرز سے نکال کر ان کی سانگرہ منالیا کریں، اور بس، جہاں تک ان پر عمل کا تعلق ہے، قومی شخص اور کلچر سے ہی HAZARD ہونے کے باعث کوئی ایسا سببہ مسئلہ نظر نہیں آتا کہ کوئی قومی پھول پالیسی ترتیب دے لی جائے اور پھر اس پر عملدرآمد بھی کر لیا جائے۔ درمیں یقین دلاتا ہوں کہ نظریہ پاکستان، قومی شخص اور کلچر سے متعلق اگر تمام مسائل حل کر لئے جائیں تو حاکم طبعی محکموں، عرف عام میں عوام کی اپنے معاشی، معاشرتی یعنی سیاسی مسائل سے توجہ ہٹانے کے لئے ان کی بھراہٹ کو منمنابٹ میں ڈھالنے کے لئے کئی اور جعلی مسائل ایجاد کرنے کے بھی اہل ہیں۔ سو شخصی، ثقافتی مسائل کو حل ہو ہی جائے دیجئے۔ یہ بھی اچھا ہوا جو ملکیت کے پھول ادا سنے، کونسلیں وغیرہ مرکزی/صوبائی حکومتوں کے توسط سے بورڈ کرسی کے مکمل قبضے میں چلی گئی ہیں اور ان کے ساتھ دانش یا دانشوروں کا کوئی تعلق نہیں رہا۔ عوام کا تعلق تو بہت بعد کی بات ہے۔ خدا نے چاہا اور حکومت نے بھی مناسب سمجھا تو ہماری

بورڈ کرسی کہ جو امرت دھارا ہے باقی تمام قومی معاملات کی طرح اسے بھی اپنی FREE MASONARY کے دامن میں لے لے گی۔ اور پھر اس کے اداروں میں گھسے ہوئے

اعداد و شمار اور بیانات سے ہمیں پتہ چلتا ہے گا کہ سب اچھا ہے۔

کاردار رپورٹ، فیض رپورٹ، فیض احمد فیض + بانو قدسیہ + صلاح الدین محمد —

مغربی پاکستان سے لفظ مغربی مٹنے سے پہلے کی بات ہے، ٹی دی پر فیض صاحب، پروفیسر کرار حسین، ڈاکٹر نبی احمد بلوچ کی گفتگو، قومی شخص اور ثقافت کے بارے میں فیض احمد فیض،

سبط حسن، محمد منیر، میرزا بنو، محمد حسن، مسکری، سلیم احمد، ڈاکٹر محمد اعلیٰ، ڈاکٹر روز مرہ آغا، ڈاکٹر جمیل
جالبی، اشتیاق حسین اور کسی دوسرے مختلف النوع مکاتیب نگار کے داجہان کے رشحات فہم پھر
وہ لاتعداد سیمینار جو نیشنل کونسل آف آرٹس (عالمی ادارہ ثقافت پاکستان) نے ملک گیر سطح پر ہر
بڑے شہر میں کرائے تھے۔ میں میں تمام سنی و بھری نمون کا بعد زبانِ داد کے جائزہ لیا گیا
نہا۔ لاتعداد قراء و ادیب پاس کی گئی تھیں اور قومی کھول پالمسی کے لئے مساعرات مرتب کی گئی
تھیں۔ ————— یہ سب کچھ کیا ہوا کہ پچھلے برس تا مزا عظیم کی سا جگر پر پھر قومی شخص اور اخلاقیات
پر مذاکرے کی ضرورت پیش آگئی۔ ہاں اور اب نو دہائیوں نے علامہ اقبال کی تحریروں سے اقبال
کا نظریہ اخلاقیات بھی مراد کر لیا ہے اب کیا مسئلہ کہا ہے؟ اب میں سمجھتا ہوں کہ ضرورت اس
بات کی نہیں کہ بار بار قومی شخص اور کچھ کر رہا نہ کرنے کی کوشش کی جائے (مذاکرات منعقد
کرنا بھی قومی مسئلہ جو ٹھہرا) بلکہ آئندہ اس ضمن میں مذاکرات منعقد کر کے جائیں کہ اب باب بہت
کشادہ کو کچھ کی قومی پالمسی تسلسل کرنے اور پھر اس پر عمل درآمد کرنے کے لئے کیسے نسیان نہ ہوا
کیا جائے۔ اگر اس زمانے میں صرف فیض پورٹ پر ہی عمل کر لیا جائے تو آج حالات مٹوں ہو جائے
لیکن تاریخ مذہبی نہیں ہولی۔ وہ ایک ملت ملکوں کو دولت یا سہنت نہیں کیا کرتی۔ ملکوں کو
صفوحہ سنی سے مٹانے سے پہلے، بے یں، بے اعتماد ہے ایمان، قول و فعل میں تضاد
رکھنے والوں اور قربانی کے جگرے ڈھونڈنے والے منافقوں کو پہلے کئی مرتبہ وارننگ سکین دیا
کہہ دیے اور اگر کوئی اس کی سرگوشیوں اس کی بکار پر کان نہ دے گا تو اسے روک کر نکل دیا
کہہ دیے۔

میں وہ تمام حریفیں میری دہرا میں دیا ہوا جو پہلے جس میں
منعقد دیا ہو چکی ہیں۔ ہم مجھے میں زندہ رہنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ اسی لئے، جسے میں ہم صرف

خواب دیکھتے ہیں اور ان کی تعبیر کے حصول کے لئے جدوجہد کرتے ہیں۔ جی چراتے ہیں ہم اپنی ناک سے
 سر سے دیکھنا گوارا نہیں کرتے کہ ذاتی عافیت اسی میں نظر آتی ہے اور ملکی اور قومی مفادات کے
 تحفظ کی خاطر تو دہائیوں ہی ہیں بلکہ صدیوں کو مد نظر رکھ کر سوچنا پڑتا ہے لیکن ہم قومی وملکی عافیت کو
 ذاتی مفادات پر قربان کر دیتے ہیں۔

اب تک میں نہ چل جانا چاہیے تھا کہ ہمارا قومی تشخص کیا ہے اور کچھ کیا معنی رکھتا ہے یہ بھی
 نہ چل جانا چاہیے کہ ملک کی تاریخ ہمیشہ ملکوں کے جغرافیے سے شروع نہیں ہوا کہ نہ ہے بلکہ اس
 کا انطباق اس علاقے کی انسانی معاشرتی تہذیبی تاریخ سے شروع ہوا کرتا ہے۔ جب ہم قائد اعظم
 کی قیادت میں پاکستان کی صورت آزاد مومے سے تو اس وقت ہم سمجھتے تھے کہ مسلمان ایک الگ
 قوم کیوں ہیں (انڈیان کے لئے الگ، وطن کیوں ضروری ہے) کیا اب ہمارے قومی تشخص کی تعریف بڑا

کے عام مسائل مل ہو جائیں گے۔ ثقافت ہر دینی اور جمہ پائسی ہے جسے وزارت تعلیم اپنی گونا گوت
 سرحدیت کے باعث ہمیشہ ناٹوی حبشیت دیتی رہی ہے۔ ۱۹۷۲ء میں میں نے جناب فیض احمد فیض
 جناب قدرت اللہ شہاب اور شہاب جے اے رحیم کے ساتھ اپنے دوستوں کی رفاقت میں اس سلسلے
 میں کئی ملاقاتیں اور طویل بحثیں کیں۔ تجاویز کے نوٹس بنا کر شہاب صاحب (بکر شری تعلیم) کو دیئے۔
 بالآخر نیشنل کونسل آف دی آرٹس رسالہ ادارہ ثقافت پاکستان کے زیرِ اہتمام ڈاکٹر خالد سید بٹ
 کی طرف سے اگست ۱۹۷۴ء میں منعقدہ اپنی نویت کے پہلے اور انتہائی اعلیٰ سطحی مذاکرے میں اس
 مضمون (بلوچستان این کی اسے پبلیکیشنز مارچ ۱۹۷۵ء) کے ذریعے سے وزارت ثقافت کا مطالبہ بھی
 کیا جو اس سہینار کی قراردادوں میں موجود ہے۔ پروفیسر محمد سفید میر صاحب نے مجھ سے کہا بھی تھا
 کہ جب تک معاشرتی نظام میں بنیادی تبدیلی نہیں آتی یہ سب بے سود ہے۔ بالآخر وزارت ثقافت بن
 گئی اور معاملات جوں کے توں رہے۔ اور اب گیارہ برس کے بعد بھی ہم ویسے کے ویسے گڑے ہوئے
 ہیں کہ معاشرتی نظام میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں آئی۔

گئی ہے؟ یا تعریف دی ہے لیکن مختلف ماکوں کے حوالے سے تفسیر برقی رہی ہے، ہم نے پاکستان میں مسادات اور معاشرتی انصاف پر مبنی محمدی آئینہ میل کہ ماکم طغوں کی سیاست، جاگیر داری، سرمایہ داری اور خیم بان سرمایہ داری اور مساوی نظام کے گماشتوں کے حوالے کیوں اور کیسے کیا؟ کیا یہ طاغوتی قوتیں پاکستانی نہیں؟ مسلمان شخص کہہ گویا یہی نہیں، کہا آج پاکستانی، پاکستانی کے سرے محفوظ ہیں، کیا چوری، سفارش، منڈگ گردی، ڈاکہ، اغوا، زنا، بالچر، رشوت، چور بازار، سگنگ، کابلی اور کام چوری کا ملک خدا داد، اسلامی، بہوریہ پاکستان کے جسے چہوریہ ہونے کا کم ہی اتفاق ہوا ہے، قلع قمع ہو گیا ہے، یعنی دوسرے لشکروں میں کیا پاکستان میں کم از کم مسلمان بھائیوں کے سرے محفوظ ہیں؟ ان سوالوں کے جواب ہماری چھتیس سالہ تاریخ سے واضح اور تفصیل کے ساتھ مل جائیں گے، اور یہ جواب ایسے نہیں ہیں کہ ہم سرے سرے سراد بچا کر کے کہہ سکیں کہ وہی ہی ہمارا قومی شخص ہے، ہمارا قومی کلچر ہے۔

ہم اپنے لئے کنفیوژن پیدا کرنے کے بادشاہ ہیں، جو ٹکڑے کی طرح ادن کے گولے کے ساتھ کھیلنے سے کھیل کا آغاز کرتے ہیں اور پھر اسی میں خود کو الجھا کر رہ جاتے ہیں۔ عورتوں کا کیا ہے، برائے والی نئی کدست کہ چند برس کو نو کو مستحکم کرنے میں ننگ ہاتھ میں اور باقی چند پر اپنے استحکام کو مستحکم کرتے ہیں گزرتے جاتے ہیں۔ ان کے پاس اسناد و سند ہی نہیں ہوتا کہ دانشوروں کے ساتھ مل بیٹھ کر قومی شخص اور کلچر ایسے میراجم مسکوں پر تہہ و دوں، بلکہ حکومتی ادارے اپنے مفادات کے تحفظ کی خاطر ایسے مسائل کو غالباً جان بوجھ کر انتشار کی نظر کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں تاکہ سوچنے والی نظر کہیں ان کی طرف نہ اٹھ جائے۔ چنانچہ اسس کا انسانی انتشار میں کوئی تو ہمارے کلچر کی شناخت اسلامی حوالوں سے کرنا تاثر، کلچر کے خمد، حال ٹھونسے کی کوشش کرنا ہے اور سمجھ میں نہیں آئے دیتا کہ ملت اسلامیہ ہی اسوی، جہاں قاطعی صفوی، عثمانی اور مغربی کلچر بھی تو آخر اسلامی کلچر ہی کی قوی جنم ہیں۔ اگر یہ امر واقعہ ہے تو ہم پاکستانی اپنے دین کے ساتھ میں ملت اسلامیہ کے ایک رکن ہونے پر سے گریں نہیں اپنے مخصوص قومی

کچھر کی شناخت کر سکتے۔ بعض دوست طبقاتی کچھر کی بات کرتے ہیں، کہ امیر غریب، مزدور کا جاگیردار، سرمایہ دار اور افسر کلاس انگ انگ کچھر کے حامی ہیں اور پھر فوجی کچھر انگ، سولین انگ، اس پر مستزاد سندھی، بوجی، پٹھان اور پنجابی کچھر انگ انگ۔ پھر دیہاتی کچھر اور شہری کچھر۔۔۔ وغیرہ۔ اس نوع کے کنفیوژن بعض اوقات مجھے یہ سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں کہ کیوں نہ ہیں اپنی چونہ منڈن کی خود مختاری کا اعلان کر دوں کہ چونہ منڈی کا کچھر گلبرگ اور شادمان کالونی وغیرہ کے کچھر سے لگا نہیں کھانا۔ خاص طور پر لسانی حوالے سے کہ ہم لوگ "رے" کو "ڑے" بولتے ہیں۔ ہمارا محاورہ بھی انگ ہے اور ہم جلوہ پوری نہاری کا ناشتہ کرتے ہیں۔ کڑا ہی گوشت اور چرغہ انڈیشی کے پھلنے پھولنے کے باوجود ہمارے پاس خلیفہ مرحوم کے کباب اب بھی ہیں۔ بن میں گوشت کم اور پیاز زیادہ ہوتا ہے۔ ہمارے پاس ثقافتی ورثہ میس فیئر مانے کے نوادرات ہیں۔ راجہ دھیان سنگھ کی حویلی ہے۔ اگرچہ قلعہ، شاہی مسجد، حضوری باغ اور مزارِ اقبال فصیل شہر سے باہر ہیں تو کیا ہوا۔ یہ بیرون شہر والوں کے ساتھ ہمارا نوی درٹہ تو ہے۔ اور یہ سارا احساس میرے ذہن میں اس لئے پیدا ہوتا ہے کہ ستر کے بجٹ میں میری صرف اشک ٹوٹی کرے کی کوشش کی باقی سے اور داڑھا داڑے، داسا، ایل ڈی اے، میونسپل کارپورس، اور ڈیفنس رسول) والے میرے پس ماندہ علاقے کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ترقی پذیر علاقے کے بجائے ترقی یافتہ رگلبرگ، شادمان کالونی وغیرہ کی طرف زیادہ توجہ دیتے ہیں۔ اور مجھ میں احساس محرومی پیدا کر کے مجھ سے سوتیلے پن کا ثبوت دیتے ہیں۔

دراصل ملاقاتی معاشرت پھیلانے والی باتیں بھی اس صورت میں در آتی ہیں جب معاشی معاشرتی انصاف کا فقدان ہو۔ جیل جالبی کہتے ہیں کہ قوی یک اپنی اس دنت تک مسلم نہیں ہو سکتی جب تک تمام مولوں کے ساتھ معاشی انصاف نہ ہو۔ مجھے ان سے اتفاق ہے۔ جس کسی صوبے میں احساس محرومی ہوگا۔ وہیں علیحدگی کی تحریک کا امکان ہے۔ یہ ہو جاتا ہے کہ وہاں کی ابھرتی ہوئی بورژوازی اپنی اجارہ داری اور مہاکیت کو مستحکم کرنے کے لئے، اپنا تسلط جانے کے لئے،

معصوم اور غریب عوام کو قومیت کے نام پر اکسائے گئی ہے اور ان کے جذبات کو نفرت کے قالب میں ڈھال کر اپنے ذاتی مفادات کے حق میں استعمال کرتی ہے۔ نتیجتاً ان محب وطن غریب مسلمانوں پر غداری اور کفر کا فتویٰ صادر کر دیا جاتا ہے۔ پھر کیا ہوتا ہے، اس سلسلے میں کسی تفصیل یا تجزیے میں جانے کی اب ضرورت نہیں۔ مشرقی پاکستان کے ایسے سے عملی طور پر دوچار ہونے کے بعد ہزاروں صفحات کا لے کئے جا چکے ہیں۔ تمام صوبوں کی مساوی معاشی، معاشرتی ترقی، ایک جہتی کی جانب ایک بہت بڑا اور VITAL قدم ہے۔ اگرچہ قومی یک جہتی کی یہ ٹھوس بنیاد ہو تو علاقائی کلچر اور زبان و ادب کی نشوونما، ترویج و ترقی سے دین کو خطرہ لاحق ہو سکتا ہے۔ قوم کو، کہ سب مسلمان ہیں۔ سب پاکستانی ہیں۔ اگر تمام صوبوں کے لوگوں کو ایک دوسرے کے ساتھ کھلے اور مساوی سطح پر اختلاط کے مواقع میسر آجائیں رائڈس بائی وے ایک اچھا منصوبہ تھا۔ کسی کو احساس برتری، ہونہ احساس کمتری تو لینگوانز کا اردو کے ذریعے سے (جو ابھی تک بلند بانگ دعووں کے باوجود قومی زبان یعنی پاکسانی زبان نہیں بن پائی کہ یہ بھی تو علاقائی زبانوں کے ساتھ کھلے اختلاط کے باعث ہی اردو سے پاکستانی میں ڈھلے گی) رفتہ رفتہ قومی کلچر بھی تشکیل پائے گا۔ اس سلسلے میں عملی اقدام کرنے کی ضرورت ہے پریشانی کی نہیں۔ خود اعتمادی کی ضرورت ہے۔ OPSESSIONS کی نہیں۔ ہم شلواریں کہ فخر سے پاکستانی بن جاتے ہیں۔ غیر مسلم کیوں نہیں ہو جاتے کہ ڈاکٹر دانی کی تحقیق کے مطابق ہماری قومی پہناوا، گھٹن نمائندان کے ساتھ برصغیر میں آیا۔ پگڑی، طرے دار پگڑی، جو ہمارے ہاں عزت اور کرم کا نشان ہے دراصل ناگ دیوتا کا سمبل ہے جو سب سے پہلے ناگ دیوتا کے بھاریوں نے اپنایا، ہماری بانجھرا سالہ انسانی علاقائی تہذیب و تاریخ ہمارا ورثہ ہے، محمد بن قاسم کی آمد سے ہماری مذہبی بنیاد قائم ہوتی ہے، اور انہی بنیادوں پر قائم پھولتے پھلتے علاقائی زبان و ادب اور رنگارنگ علاقائی ثقافتوں کی قومیں مزید۔

معانی چاہتا ہوں ہیں، باتوں باتوں میں دہی کام کر لے لگ گیا ہوں جو سب پھیلے پھنسے

چھتیس برس سے کرتے آئے ہیں۔ مجھے اب یہ نہیں سوچنا چاہیے کہ اگر حضرت امیر خسروؒ کے کلچر روئے کو اس زمانے کے کٹھ ملاؤں سے بچا کر، کلچر پالیسی میں مشکل کر کے نافذ کیا جاتا تو ہندی مسلمانوں کی تاریخ مختلف ہوتی؛ میں حضرت میانیر کے مرید داراشکوہ کے آئینہ یلزر کا ذکر بھی نہیں کروں گا۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت کے زوال کے اسباب کا بھی ذکر نہیں کروں گا اور دو سو برس انگریز کی غلامی کا بھی ذکر نہیں کروں گا کہ اس کے اثرات کس طرح ہندی مسلم کلچر کی پسماندگی پر منتج ہوئے۔ میں مشرقی پاکستان کے منظم دیش میں انتقال کی وجوہ بھی بیان نہیں کروں گا۔ کہ یہ سب تاریخ کا حصہ ہیں۔ اور تاریخ شاید دوسروں کو سبھی سکھانے کے لئے ہوتی ہے ہم خود اس سے سبق سیکھنے سے گریز کرتے ہیں۔ لیکن اب اگر ہمیں اپنے جغرافیے کو مزید تاریخ میں مشتمل ہونے سے بچا جائے تو تاریخ سے ہمیں سبق سیکھنا پڑے گا۔

میرے لئے تو فیض رپورٹ ہی کافی ہے، اسے آپ بے شک آپ ٹوڈیٹ کر لیجیے۔ اگر آپ کی اس سے تشفی نہیں ہوتی تو وہ تمام رپورٹیں جواب تک مرتب ہو چکی ہیں وہ تمام سفارشات جواب تک پیش کی جا چکی ہیں، جو کافی سے زیادہ ہیں اور جن میں پاکستانی زندگی کا کوئی پہلو نظر انداز نہیں کیا گیا، ظاہری نہ باطنی، مادی نہ روحانی، معاشی نہ معاشرتی، جغرافیائی نہ تاریخی۔ جن میں روایت اور درختے سمیت تمام اجزاء کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے کہ کون سے اجزاء آثار قدیمہ اور عجائب گھروں تک محدود ہونے چاہئیں اور کن اجزاء کو نامیاتی طور پر زندگی کے ساتھ مربوط ہونا چاہیے۔ اور تعلیم اور معاشیات کے حوالے سے ملک کے ہر فرد کا فنون لطیفہ سے خطا اٹھانے اور ثقافت کی ترویج میں بھرپور حصہ لینے کا حق کیسے ادا کیا جائے۔ ان تمام رپورٹوں، سفارشات کی خوب خوب چھان چھان کیجیے۔ ایک ایک نقطے پر خوب بحث کیجیے، فروعی اختلافات کو پس پشت ڈال دیجیے، مزید بات چیت کے حوالے سے

TRIAL AND ERROR

طے ہوتی رہیں گی۔ اب آپ دانشورانہ بنے ان تجربات اور تحقیقات کی روشنی میں ایک واضح کلچر پالیسی بنائیے اور پھر انتظامی اداروں سے عملدرآمد بھی کرایجیے۔ ورنہ موجودہ نسل کی طرح آئندہ

نسلوں کا ہاتھ بھی آپ دانشوروں کے گمہ بیان پر ہو گا۔ پھر ہر سال چھوٹے ہر ماہ مذاکرے منعقد
 کیا کیجیے، لیکن یہ جائزہ لینے کے لئے کہ پالیسی کے حوالے سے کیا اور کتنا حاصل کیا ہے۔ رفتار کیا ہے اور
 سسٹم کہاں ہیں۔ اگر خدا نے اپنے رسولؐ کے توسط سے عالم کی روشنائی کو شہید کے خون سے
 زیادہ مفید قرار دیا ہے تو عالم کی غیر ذمہ داری کی صورت میں اس کی پکڑ بھی اتنی ہی شدید ہوگی۔
 جس طرح ہم اپنی جغرافیائی سرحدوں کا دفاع لازم ہے اسی طرح کچھل حملے (ثقافتی یلغار)
 کی برہن سے یلغار کی مدافعت بھی ہم پر لازم ہے۔ ہمیں اس دفاع کے لئے کچھل طور پر مٹری ڈیفنس
 سے زیادہ مضبوط ہونا پڑے گا۔ اختیار اور دشمن ثقافتی حملے چاہے پی ایل چار ہو انہی کے تحت
 کہیں یا ریڈیو، ٹیلی ویژن یا قلم کے ذریعے۔ ہم جغرافیائی سرحدوں کے دفاع کے لئے جتنی رقم
 مختص کرتے ہیں اگر اس کا پانچ فیصد بھی اس محاذ کے لئے مختص کریں تو اندرونی بیرونی طاقتوں
 کی طرف سے آئے دن نظریہ پاکستان اور قومی تشنص کو خطرہ لاحق نہ ہو۔ — ہمیں یہ یاد رکھنا
 چاہیے کہ جو قوم کچھل حوالوں کے مستوجب ہو جاتی ہے تو ہر قسم کی ڈیفنس پلاننگ کے باوجود جغرافیائی
 نظریاتی سرحدوں کا دفاع بھی قریباً ناممکن ہو جاتا ہے۔

مہترین ادب :

کشتور تاهید

انتظار حسین

ڈاکٹر سلیم اختر

ڈاکٹر سلیم اختر

ڈاکٹر سلیم اختر

مقدمہ : ڈاکٹر سلیم اختر

ڈاکٹر سید معین الرحمن

جناب طرغزنبوی

ڈاکٹر غلام حسین

مقدمہ : ڈاکٹر احسان الحق اختر

محمد احسان الحق

کاشوم پنوار

زمراء معین

ڈاکٹر فرمان فتحپوری

چوک اردو بازار لاہور

لی ماند و خواب

ساتھوں گاروال

ملیق اور لاشوری محرکات

شائستہ کی بیبا

و ادب کی مختصر ترین تاریخ

ع و ہمار

عرب داحق

زید اردو ادب

عالم اکبر

بل لکھنا

حسن — عہد و فن

علی بیگ سرور کا تہذیبی شعور

غ و بہار کا تہذیبی اور تمدنی مطالعہ

تاریخ گوئی اور اس کی روایت

سنگ میل پبلی کیشنز چوک اردو بازار لاہور